

Tartalom / Contents

3	BEVEZETŐ	95	Keserü Katalin Autonómiák és összefonódások az Osztrák– Magyar Monarchia képzőművészetében
4	N. Pál József Száz éve már...	105	Balogh Csaba Egy kis polémia – Pulszky Ferenc és a <i>Tragédia</i> ősbemutatója
10	Kiss Eszter Veronika Operaélet a dualizmus korában	115	Vass Johanna A művelődés keretei és intézményei a dualizmus korában
17	Csejtei Dezső – Juhász Anikó Schopenhauer ázsiója és igazsága	120	Kulin Ferenc Bánffy
25	Juhász Sándor Köztulajdonba vett műkincsek, 1919	128	Alexa Károly Operettmozaik, regényintarzia
33	Magyar Zoltán A visszavárt Rudolf királyfi Egy folklórhósszá vált trónörökös	SZEMLE – KITEKINTÉS – szerkeszti Csuday Csaba	
44	Szekfü András Jegyzetek a Monarchia és a film kapcsolatáról	136	Vadas József • Koloman Moser: <i>Universalkünstler</i> Kiállítás és könyv a Secession egyik alapítójáról
48	Turbucz Péter Dialógus és kritika mezsgyéi Alexander Bernát és Jászi Oszkár gondolatai	140	Lénárt T. András • A Habsburgok utolsó háborúja: filmemlékezet 1918-tól napjainkig
56	Lukács Zsófia Fűzér dekódolva – Rekonstrukció és a jelenkor	143	Kassai István • „Szép múzsa jöjj, hozz égi vigaszt nekünk”
63	Entz Géza A műemléki gondolat sorsa a XIX. században Magyarországon	145	Amalia Socci • Bécs: Európa kulturális központja a XIX. század végén és a XX. század elején (Cs. Cs.)
72	Györffy Miklós Az írás mint gondolati kísérlet – Robert Musilról	147	Uwe M. Schneede • Az avantgárd művészei és a háború (Cs. Cs.)
80	Miroslav Krleža Emlékiratok – Rég múlt napok (részlet)	150	Megan Brandow-Faller • A bécsi szecesszió múzsái – új megvilágításban (Cs. Cs.)
85	Kiss Gy. Csaba Széljegyzetek Krleža világháborús emlékeihez	154	REZÜMÉK / ABSTRACTS
88	Kajtár Mária A felfedezés öröme (Leo Perutz, Prága, 1882 – Bad Ischl, 1957)	159	SZERZŐK / AUTHORS

**A képanyag összeállításához
nyújtott segítségükért
köszönetet mondunk**

Jankovics Marcellnek,
a Magyar Művészeti Akadémia
alelnökének, valamint
a Janus Pannonius Múzeumnak.

A borítón:

Medgyaszay István: Nagy Áruház terve,
amely az Otto Wagner vezette bécsi Képző-
művészeti Akadémia építészeti mester-
iskolájában készült, és egyben az Osztrák-
Magyar Monarchia, Bécs-Budapest egyfajta
szimbólumának is tekinthető.

Magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára.
Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.
A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.
Szerkesztőbizottság: Albert Gábor, Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Vigh Andrea
Főszerkesztő: Kulin Ferenc
Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely
Főszerkesztő-helyettes: Turi Attila
Szerkesztők: Balogh Csaba, Csuday Csaba
Laptervező: Árendás József
A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@mma.hu
Szerkesztőségi órák: kedden 14-től 17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799

Előfizetés: Fekete Ádám lapmenedzser
fekete.adam@mmakiado.hu
06-30/724-9720
www.magyar-muveszet.hu

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

BEVEZETŐ

A Magyar Művészetnek ebben a számában a száz esztendeje összeomlott Osztrák–Magyar Monarchia szellemi életét idézzük fel. Amiként a történettudomány eljutott arra a felismerésre, hogy múltunknak erről a fél évszázadáról – az 1867 és 1918 közötti évtizedekről – nem lehet egyértelmű ítéletet mondani, a századforduló kultúrájának, írói, művészi életműveinek tanulmányozói is hasonló következtetésre jutottak. Nemcsak a különböző ízlésigényeket kielégítő műfajok és műalkotások palettája végtelenül színes, hanem az általuk közvetített világképek, magatartáscsémák és esztétikai normák is rendkívül sokfélék. Igaz, az egységes hatalmi-politikai rendszer kiépítésére törekvő Monarchia földrajzilag és kultúratörténetileg is erősen tagolt volt. Az egyik szegletében – a Duna–Tisza táján – a korszak legnagyobb költője, Ady Endre vívott heroikus küzdelmet az egyéni és a nemzeti identitás megőrzéséért (N. Pál József: Száz éve már...). Bécsben, illetőleg Zágrábban a modern próza két zseniális művelője indul: Robert Musil A tulajdonságok nélküli ember antropológiai és szociológiai „definíciójával” kísérletezik (Györffy Miklós: Az írás mint gondolati kísérlet); az ifjú lázadó, Miroslav Krleža pedig kivételes nyelvi erővel láttatja a Monarchia végnapjait (Kiss Gy. Csaba: Szélgjegyzetek Krleža világháborús emlékeihez). Nálunk még eleven a népi fantázia mítoszteremtő ereje (Magyar Zoltán: A visszavárt Rudolf királyfi), miközben Leo Perutz, az egyik legnépszerűbb osztrák író a regény még kiaknázatlan lehetőségeit kutatja, amikor „a csodálatosról, a felfoghatatlannal, a mágikusról mesél” (Kajtár Mária: A felfedezés öröme). Nem csak magyar sajátosság, hogy csendes polémia kezdődött az esztétikai gondolkodás történetében egy idealista/metafizikai és egy természettudományos/szociológiai felfogás között (Turbucz Péter: Alexander Bernátról és Jászi Oszkár gondolatai...), mint ahogyan az sem, hogy egy egész értelmiségi nemzedék Schopenhauer pesszimista filozófiájának hatása alá került (Csejtei Dezső – Juhász Anikó: Schopenhauer ázsiója és igazsága). Csaknem minden művészeti ágról és a Monarchia valamennyi nemzeti kultúrájáról elmondható, amit Keserü Katalin (Autonómiák és összefonódások az Osztrák–Magyar Monarchia képzőművészetében) a cseh képzőművészetről állapít meg: egyidejűleg vannak jelen az impresszionisztikus vagy naturalisztikus, szimbolisztikus, sőt, historizáló irányzatok, „összhangban az európai festészet egymást váltó, illetve egymás mellett élő izmusaival”.

Ez az a korszak, amelyben felgyorsult a modern magyar tárgyi és szellemi kultúra intézményrendszerének kiépítése. Ha kedvezőtlen körülmények között is, de megépült és működni kezdett az Operaház (Kiss Eszter Veronika: Operaélet a dualizmus korában) majd – a humán-, a természet- és a műszaki tudományok egyetemi tanszékeinek megalapítása mellett – kiemelt támogatást kapott a XX. században világhírűvé váló felsőfokú magyar művészképzés, azon belül Liszt Ferenc Zeneakadémiája (Vass Johanna: A művelődés keretei és intézményei a dualizmus korában). Ekkor kezdődött az operett évtizedekig tartó és a kortárs szépirodalomban is visszhangra találó karrierje (Alexa Károly: Operettmozaik, regényintarzia), sőt, a némafilm is elindult közönség-hódító útján (Szekfü András: Jegyzetek a Monarchia és a film kapcsolatáról).

A Monarchia-kori állami és magánmecenatúrának döntő szerepe volt a vizuális kultúra felértékelődésében is. A XIX. század eleji kezdeményezéseket felkarolva kialakulnak a műemlékvédelem jogi és szervezeti keretei (Entz Géza: A műemléki gondolat sorsa a XIX. században Magyarországon), később megfogalmazódnak a rekonstrukció és/vagy restauráció napjainkban is aktuális elvi kérdései (Lukács Zsófia: Füzér dekódolva). Hogy mennyi muzeális értékű képzőművészeti alkotás halmozódott fel a századforduló magángyűjteményeiben, azt a szakma és a nagyközönség csak akkor tudhatta meg, amikor a Tanácsköztársaság által állami tulajdonba vett műkincsek a nyilvánosság elé kerültek (Juhász Sándor: Köztulajdonba vett műkincsek, 1919).

Két olyan tanulmány szerepel lapszámunkban, amelynek szerzői egy-egy irodalomtörténeti rejtélyt próbálnak megfejteni. Az egyik arra keres választ, hogy a korszak egyik legismertebb és elismertebb tudósa, Pulszky Ferenc miért írt kíméletlenül elmarasztaló kritikát Madách Tragédiájáról (Balogh Csaba: Egy kis polémia), a másik az után nyomoz: mik lehettek az okai annak, hogy gróf Bánffy Miklós főművének és egyben a magyar regénytörténet kiemelkedő alkotásának – az Erdélyi történetnek – a marxista szemléletű egyetemi tankönyvek csak alig néhány sort szenteltek (Kulin Ferenc: Bánffy).

Kulin Ferenc

N. Pál József

Száz éve már...

■ Ahogy az Ady búcsúztatásán készült százesztendő filmtöredéket nézem, két idézet jár a fejemben egyre. Németh László írta 1944 fagyos telén, a költő halálának negyedszázados fordulóján az egyiket: „...egyszer az emberiség is így fog ránk mutatni: »Ezek azok, akik Adykat kaptak, s azontúl, hogy megölték őket, nem tudtak mit kezdeni velük.«” S így a másik: „Akik Ady Endrét az öröklétben sértegetik, a tördobálóknak ne legyen irgalom”. E szavak meg Nagy Lászlótól valók, s 1969-ben, huszonöt évvel később láttak napvilágot, éppen ötven esztendeje.

Szóval, nézem-nézem a felvételt, többszörre már, meg-megállítom, ismerős arcokra próbálok lelteni. Schöpflin Aladárt, a hosszúra nőtt, cilindres Hatvany Lajost, majd Babits Mihályt vélem fölfedezni néhány pillanatra, s Csinszkát, a friss özvegyet, ahogy a négylovas gyászhintó után indul. Adyt nem látom persze, csak a Nemzeti Múzeum lépcsőjén, a vállakon lefele kúszó korporsót, a Jókai temetéséről ismert nemzeti színű lepellel a tetején. De tudom, ott a kihűlt test, a formáját hibátlanul megőrzött arccal a fejek fölött, hogy utolsó útjára induljon, a Kerepesi temető felé, a forradalmasan kavargó s az összeomlást is hozó időben, egy „ezeréves történet” végének modellértékű pillanataként. Ady nincs a képsorokon tehát, de ott van elementáris erővel mégis, szinte „megérinthető” valóságában nekem, s mintha az a világ érintene meg, ami az Élet, a létezés egészének szándékát és mámorát akarta hinni s felmutatni még, ha megélni lehetetlennek bizonyult, akkor is – ízig-vérig magyar bázison.

„Mekkora” költő volt Ady, nem tudom. Nyelvi, poétikai újszerűsége, líratörténeti jelentősége, a szimbolizmus-hoz való viszonya, majd e beszéd- és látásmód 1910–12 utáni fölülírása világeletemben csak módjával érdekelt. Az erről való tudósi dolgozatokat okulva olvasom, irodalomtörténeti hozadékokat tisztellek, ám az én agyam másra forog, visszavonhatatlanul. „Iskolás mérlegeken hogyan is lehetne lemérni a nagy cethalat, akitől megszült a tenger” – juthat eszembe Nagy László szava újra.

Ady Endre az önmagunkról mint emberről és nemzetről való gondolkodás történetének leginkább döbbenetes alakja a szememben ugyanis, élete és műve létezésünk felülírhatatlan demonstrációja számomra valamiképp. Úgy értem, aki ezt az életet és művet – a korral együtt! – érti, ismeri, s nem e versvilág „újramegszólíthatóságának” esélyén/esélytelenségén medítál minduntalan, sorsunk esszenciájáról fog megtudni valami fontosat – olyasmit, amit mástól nem tud meg soha!

Ottlik Géza írta: „Az író mondanivalója az egész élet, a teljes világmindenség, a létezés egésze.” Ha van jelentős alakja a magyar irodalomnak, akire találnak e szavak, Ady Endre mindenképpen az. Keveseknek ötlik eszébe – az Ottlik-szakirodalomban alig van nyoma ennek –, hogy a nevezetes „kultuszkönyv”, az *Iskola a határon* világa fölött az Ady-életmű mint ihlet, eszmény és tapasztalat végig ott lebeg. Nemcsak a regény határozottan református (keresztyén) világképén tűnik át ez az identitás, de a hatás szövegszerűen is tetten érhető. Bébé három „dokumentumot” visz magával az első – a régi világát az újjal végképp szembesítő – karácsonyi „eltáv” után az iskolába. A „mulatságos könyvet” (Karinthy *Így írtok* tíjéről van szó kimondatlanul, ami a felül-, illetve átírás, „elbizonytalanítás” poétikai ötletére is utal), a *Nemzeti Sport* – abban az évben, 1923-ban lett napilappá – bekötött évfolyamát és egy meg nem nevezett Ady-kötetet. Melyik lehetett, nem tudható (az első Ady-összes 1930-ban jelent meg csupán), vélem, *A halottak élén* talán. A nevezetes kötet egy verse, az *Intés az őrzőkhöz* a könyv végső lapját úgy járja át ugyanis, hogy csak a történelmünk metafizikai megérintettségére süket (süketé „dekonstruált”) olvasó nem hallja, miről van szó 1926 augusztusának végén, Mohács felé hajózva a csillagos ég alatt, a vesztes csata – *Nekünk Mohács kell* – negyedszázadi évfordulójának ünnepére készülve éppen! Mert mi vesztes csatáinkat ünnepeljük egyre, mondja Ottlik szövege is, amiket túlélünk, s amiket az egykori győztes – a tatár, a török s a Habsburg

Bírodalom eltűnt közben – nem ünnepelhet már, s ez a tudat kell hogy méltóságot adjon nekünk a regény véglegessé formálása idején, 1957–58-ban is, talán.

Emlékezzünk: ül a három, egymást folyvást zrikáló, tizenéves „nagyfiú” a – meglehet, közvetlenül csak háromévesnyi – közös tudás, tapasztalat súlya alatt, egyazon élménykörbe zárta, a hajó fedélzetén, az egy magmaradt cigaretta kézről kézre jár, takarékosan szívják végig, a párázs be-bevilágítja az arcukat, s fenn, a fejük felett az égen ragyognak a csillagok. „Örökök, vigyázzatok a strázsán, / csillagszórók az éjszakák...” – mondja a vers, s mondja Ottlik regénye is a levertt forradalom utáni esztendőben, ha e szöveg mámorba bódult újabb irodalomszemléleti reglama nem akarja hallóra venni az ilyesmit, akkor is!

Ady valóban a „létezés egészében” gondolkodott, gyökeresen magyar szerzőként, akárcsak Ottlik és mások, műve – a magyar Biblion, mint Babits írta – ezért is jelent többet önmagánál. Az Ady-összes nem az „összegyűjtött versek” szinonimája, ahogy más költők kapcsán szokás emlegetni ezt, hanem egy „nagy történet”, egy teljesség ígázatában született világkép foglalat, akárcsak Dante *Isteni színjátéka* volt a maga idején. Olvasni, hallgatni egyszerre csak egy verset tudunk persze, ám az Ady-értés titka az, hogy látni, hallani kell (kéne) közben a többi is. Eme világ lényegét a kötetek, azokon belül a megkomponált ciklusok, végül a versek egymásra vonatkozó villanása adja ki ugyanis, az említett nagy történet kihagyhatatlan részeként. Egyetlen példát sorolnék elő csupán. Az *Új és új lovat s Az eltévedt lovas* egyértelműen e költészet két reprezentatív darabja. A mozgósított motívumkör azonos, ám a két darab világképe, „üzenete” – ha van még ilyen szó egyáltalán – tökéletesen eltérő. A reményt feladni képtelen, „haladásra” ítélt embert és emberséget sugallja az egyik, az eltévedt emberlétet példázza a másik. Ha – ahogy néhai tanárom, Király István mondaná – az „antropológiai optimizmus” modellje az egyik, akkor az „antropológiai pesszimizmusé” lehet a másik. Kizárja vagy kiegészíti-e egymást a két világkép, ez a kérdés, s én persze, hogy az utóbbi állítást vélem érvényesnek. S ami a lényeg: a két vers, meglehet, egyazon héten született, 1914 októberének vége felé, a reánk szakadt – s a költő által az első pillanattól emberi és nemzeti Tébolynak látott, láttatott – világháború harmadik hónapjában!

Az Ady-életművet olyan, egyenként és látszólag körülhatárolható, de egymással kapcsolatban lévő részekből álló, hatalmas, gömbszerű mértani testhez tudnám hasonlítani, ahol az egyes részek nemcsak a vele közvetlenül érintkezőre, hanem az „egészre” is utalnak egyben, azokra a részelemekre is, amelyek – mivel az ellenkező oldalt

vagy a másik részfelületet nézzük éppen – nem láthatók. Így aztán e világ fölfejtésére, leírására vonatkozó szemléleti pozíció állandóan mozog, akárha a „gömb” egy bolygó lenne, ami törvénnyel elrendelt pályán, de mindig forog és kering a változó időben – ezúttal az önmagunkról mint emberről és nemzetről való gondolkodás történetében. S mivel ennek a műnek az eszmei, értékválasztási, ideológiai, történelem- és nemzetszemléleti sajátosságai a „szövegről” leválaszthatatlanok, az értelmezésnek az eszmei, értékválasztási, ideológiai, történelem- és nemzetszemléleti szempontok is részei lesznek, visszavonhatatlanul. Ekként a mindenkit „megnyugtató” Ady-könyvet vagy tanulmányt sosem lehet megírni majd, ama, szinte a mű feltűnésével egyidős, „kié”, avagy „kinek kell vagy kinek nem kell Ady” kezdetű polémia befejezhetetlen marad. A liberális, radikális, szocialista, népi, szélsőbaloldali vagy szélsőjobboldali (ez utóbbiból kétféle – ti. a költő a „magyar fajiság” énekes, illetve a „zsidó-szabadkőműves” törekvések zsoldosa, „bunkósbotja” volt – is létezett, létezik) értelmezések egymást váltva, olykor egymás mellett kavarognak az időben tovább, de az Életre, a „létezés egészére” – politikai inspirációtól a metafizikai meghatározottságig – tekintő mű egyetlen mondattal „megnevezhetetlen”, továbbra is megszólíthatatlan lesz.

Adyt a klasszikus modernség példájaként tárgyalja ma az irodalomtudomány, bár a mű romantikában gyökerező genezisének is nívós munkák emlegetik. Igazságot tenni nem tudok, ám én azt venném sorra legelőbb, amiben költőnk tágabb kora modern óriásaitól – a franciáktól, Rilken és T. S. Elioton át Franz Kafkaig – alapvetően különbözött, s amiben példátlan a modernség történetében – másodszor mondom – ízig-vérig magyar bázison. Arról van szó, hogy az ő modernségélménye nem művészi – és művészileg megragadható – élmény volt csupán, hanem történelmi és társadalmi is. Úgy érzélte, tapasztalta, hogy a teljesség megélése végső lehetetlenségének történelmi és társadalmi okai is vannak, Magyarországon meg különösen, így az „elidegenedett” ember társadalomból és kultúrából való kiábrándulása, a világ „áttekinthetlensége” nem lett világképe integráns és visszavonhatatlan részévé sohasem. Kora összes művészi, eszmei, gondolati jelenségét ellentmondásaiban, feszültségeiben – a maga sűrítő, lényegkiemelő, a „dolgot” a saját világképébe illesztő módján persze – asszimilálta lényegében, ám harmóniavágyát, az értelmes szintézis reményét nem adta fel akkor sem, amikor annak e világi esélyében már sem emberként, sem magyarként nem bízhatott. „Forradalmár” volt, ha tetszik, de nem a nyelv, a költészet, a tár-

sadalom forradalmára csupán, hanem a nagybetűs Életé, aki valóban „mást akar, mint mi most van” a létezés minden területén, s ebből élete utolsó öntudatos pillanatáig nem, vagy – az összeomlott, nagybeteg, az ország védtelenségére még reflektálni képes ember – csak akkor engedett. „Nem fordíthatok meg semmit” – ezek voltak az utolsó érthető szavai 1919. január 11-én, a szanatóriumba való indulásakor, egy emlékezés szerint.

Ady művészi, szerelmi életformaélményét, a magyarsághoz való tartozását és istenélményét mind-mind a maga végletes ambivalenciájában – az igény feladhatatlanságának és a teljesség megélése lehetetlenségének feszültségében – élte meg emberként, alkotóként; a „Minden kellett s megillet a Semmisem” dacos sorát ő valóban komolyan gondolta. Az évszázadváltás összes problémáját hordozta zsigereiben, emelte művé a társadalmi, politikai akarattól a metafizikáig, hogy az Élet az emberért való csoda lehessen majd, miközben azt is ő írta legsúlyosabban, hogy „Minden Egész eltörött”. Életét, magyarságát „áldásként és átokként”, az állandó feszültség alkalmaként élte meg szétválaszthatatlanul, nacionalizmusellenessége és patriotizmusa, klerikalizmusellenessége és istenhite, szabadgondolkodó volta és „fajtájához” fűződő kötődése egyazon tartás – ez esetben szétbontathatlan – visszája és fonákja volt. Azért akart változást („mást, mint ami most van”), hogy egyben tartsa, amit egyben tartani már akkor sem lehetett, műve a XIX. században még biztosnak tetsző pontok porladása megélésének és a szintézis föladhatatlan reménye föloldhatatlan feszültségének meghökkentő példázata, amivel egy posztmodernre fordult kor már nemcsak nem tud, de nem is akar mit kezdeni.

Örök emberi gond ez, hitem szerint, bár a feszültség az idő modernitáskorabeli gyorsulásával egyre radikalizálódott, mígnem már a feszültség meglétének tételezése – avagy az egység álmához való ragaszkodás – is végképp a korszerűtlenség lomtárába utaltatott, ám az Ady-életmű megítélésének nem ez a legnagyobb „problémája” ma, midőn a művet egyáltalán nem értő dilettantizmus kavargja újabban a port s az indulatokat. A „probléma” e világkép és alkotói szereptudat roppant összetett, szinte mindvégig folytonos feszültségek közepette létező-létezett pozíciójának értelmezési kísérleteiből fakad természetesen. Arról van szó, amit már a költő életében sem „értettek” sokan.

Nevezetesen, hogy e hangoztatottan kálvinista, a maga ködbe veszett nemesi származására és tudatára büszke lélek miatt „azok” társaságában, szellemi köreiből vívja harcait, akikébe vívta a nagyváradi évektől már, hogy

miért „idegen” mintákat, gondolatokat hirdet, követ, s miért hazáját s a maga „fajtáját” ostromozza egyre. S valóban: nemcsak Prohászka Ottokár, Ravasz László, Szekfű Gyula, Rákosi Jenő vagy Tisza István nem volt hajlandó tolerálni ezt, de azért, hogy „rossz társaságáról” leválassza őt, még e líra szimbolizmusát elsőül magas szinten értelmező, barátoknak mondható földije, Horváth János is mindent elkövetett – sikertelenül. Szerintem meg úgy igaz, hogy a teljességigényt földadni képtelen, kora összes ellentmondását megtapasztaló s művében kifejező költő nem köthetett ki máshol, mint ahol akkor kikötött, ám e pozícióhoz, szervezeti, „érvényesülési” kerethez való viszonya – az 1906 előtti éveket kivéve tán – sosem volt problémák nélkül való, sőt, lappangó ellentét, az alkotóerőt generáló feszültségek forrása (is) lett egyértelműen. Könnyen belátható: a „hozott” értékvilág, érzelmi attitűd, habituális készenlét elemeit levetni képtelen ember a számára akkor egyetlen lehetséges kifejezési, cselekvési, ám az övétől nagyon eltérő viselkedésmódok, szociokulturális körülmények terében élve sosem érezte teljesen otthonosan magát, s így volt ez megfordítva is. Ady szellemi környezete – akár a szabadgondolkodó polgári radikalizmusról, akár a *Nyugatról* volt szó 1908 után – reá mint „gyanús”, nem egészen „domesztikálható” elemre nézett ugyanis, elég a Hatvany Lajossal való hullámzó kapcsolaton végigtekinteni. A szellemi környezet a régít mindenestől lomtárba utaló holnapvárás viharadarát, szóval az „ugar-verseket” író költőt tisztelte elsősorban, az 1907 végén felbukkant „istenes”, majd „magyarság-versekre” már kérdőjellel néztek az elvbarátok közül is számosan. Bizony az Ady és az őt fölemelő, részben „megcsináló” szellemi és szociokulturális környezet közti feszültség nagyon is létezett; az 1908 őszen kitért nagy vihar – a duk-duk affér – nem csak holmi részeg beugratás, pillanatnyi ötlet, feltűnési viselkedés vagy sajátos „marketingfogás” következménye volt.

De hát ott, akkor, Herceg Ferencék „oldalán” vagy a Petőfi Társaságban – ide invitálták az év decemberében! – értelmes helyet nem találhatott, hogy így legyen, a teljesség és a változtatás ígézetében fogant költői, gondolkodói elveit kellett volna földadnia. Kapott is e „szökési kísérletért” elvbarátaitól – például az említett, csalódását bevállalása szerint földolgozni alig-alig képes Hatvany Lajostól – elegget, s maradt, ahol volt, mert mást nem tehetett. Maradt, riadalmaival is küzdve s a morális magány felé sodródva a korábbi társak között, ám úgy vélte, teljességigényét senki nem fogja föl, hogy nemcsak „fajtája” süket erre – ez fájt legjobban neki, ezért rajongott az őt „mégis értő” Kaffka Margitért, Móricz Zsigmondért vagy az akkori

Böloni Györgyért nagyon! –, de Jászi Oszkárék sem értik a szándékát igazán. Ennek az ambivalens szellemi és morális létállapotnak a tán legpontosabb szavait Fülep Lajos jegyezte fel. „Legjobb barátaimmal – mondta a költő –, akiket nagyon szeretek, akikkel mindenben egy vagyok, [akik] testvéreim, azonos mégse vagyok – mármint úgy azonos, mint egy szegény magyar paraszttal, egy nyomorult béressel, akit addig sose láttam – [akikkel] eredendően azonos vagyok, mindegyikkel, külön-külön, érted? [...] eredendően azonos vagyok velük, mint a kezemmel, a szememmel, magamban érzem mindenestől [őket]. [...] Ez nincs bennük [...] ez az én szóval mondhatatlan azonosságom ezzel a szerencsétlen néppel. [A barátaim] ugyanazt gondolják, mondják, akarják, mint én, de [csak] az eszükben, a szívükben, a gondolkodásukban és a becsületükben, de ez, amit mondok nincs a húsukban, veséjükben, tüdejükben, légzésükben – ez az én magyarságom – pedig e nélkül ezzel a néppel az ő forradalmát megcsinálni nem lehet. [Ők] kitűnő emberek, de elméleti emberek, nem forradalmárok, kitűnő magyarok, de másképpen, mint én, s a nép. [...] itt még a legjobb forradalmár, a legtökéletesebb vezér sem elég, ha nincs meg benne az én magyarságom, mert akkor ez a forradalom nem ennek a népnek a forradalma [lesz]... Én vagyok az utolsó élő magyar...” Emlékezzünk: 1918 őszén a kavargó főváros utcáit járta, amíg járni tudott, aztán a Tiszagyilkosság hírére hallva s Erdély sorsára gondolva kétségbeesett. „Borzalmas jelenet Jászi és Ady között” jegyezte fel a kudarcos aradi tárgyalásról beszámoló miniszterrel való találkozásról szűkszavúan Csinszka. A Nemzeti Tanács november 18-án átadott kitüntetését meghatódva köszönte meg, egy emlékezés szerint, alig s inkább indignálódva reflektált a nagy hirtelen összeütt ünnepségre, állítja a másik. „Ez nem az én forradalmam!” – mondta, legalábbis a vele nem találkozott Tormay Cécile *Bujdosó könyv* című álnaplójában ezt írta később. Valóban mondta-e, titok marad – mondhatta persze, ahogy a kormány földbirtok-politikájával sem értett egyet Krúdy Gyula szerint! –, annyi bizonyos, hogy hetek múlva meghalt, s a végső összeomlást nem kellett megélnie.

Nem tudjuk, a Fülep Lajos által – nem biztos, hogy a történetek után közvetlenül – lejegyzett, hömpölygő Adygondolatok mennyire a költő szavait s mennyire a benne élő Ady-képet rögzítették, de az „én vagyok az utolsó élő magyar” fordulatra alighanem jól emlékezhetett a művészetfilozófus. Fellengzősnek tűnhet e mondat, önmagában értelmezhetetlen is talán, ám annak felismerése, megvallása – az önmagát a nemzettel egynek tudó lélek riadalma – is megbújhatott benne, hogy az „ezerestzen-

dős” magyar történet ott, akkor, valóban véget ért. Ady oda jutott, hogy ama „rég” Magyarország a hagyományos formájában – s nem az ország területi épségére gondolt, Erdélyt nagyon féltette mindig! – menthetetlen, de – irodalmi modernség ide vagy társadalmi progresszió oda – az „új Magyarországot” 1907-től leírt szóval is hirdető Jászi Oszkárék táborában sem reménykedhetett már rendületlenül. Noha a költő bárminemű szakpolitikusnak tökéletesen alkalmatlan lett volna, tudta, érezte, fölismerte a maga víziói szerint, hogy a magyar történelem civilizációs értelemben legsikeresebb évtizedeinek idején – mintegy „mellékhatásként” – felgyűlt gondok az akkor adott koordinátákon belül és történelmi körülmények közepette megoldhatatlanok. Tisza István – *A Három nemzedék* páros portréját író Szekfű Gyulának igaza volt ebben! –, a korszak másik „ércalakja” hinni akarta, hogy mégis megoldhatók e gondok talán, aztán összeomlott a súly alatt, s nem is akarhatott élni már. Amikor a régi Magyarország mozdíthatatlanságát Ady számára szimbolizáló, s ezért versben – 1912 második felében – többször megvetett Tiszát megölték, hajszálpontosan fölismerte, mit jelzett e hír, s ő is összeomlott. Azt, hogy a háborút, a „rémet” Tisza István hozta volna reánk, a költő is – mint a felbolydult országban mindenki szinte – rosszul tudta alighanem, utolsó versének vélhetően a volt miniszterelnökre értendő átka („ránk hozták / Gyógyítónak a Háborút, a Rémet / Sírjukban is megátkozott gazok.”) morális értelemben is igaztalan volt tehát, ám a „forradalomban élve” is a végzete felé rohanó ország sorsa nem e költeményen múlt.

Nem tudjuk, mi lesz, ha nincs világháború, de a felgyűlt feszültségeket a régi kereteken belül orvosolni valószínűleg bajos lett volna. Mert meggyökeresedett magatartásformák, életvezetési stratégiák lettek avíttá, tűntek korszerűleneknek pár évtized alatt, míg más szokások, életvezetési stratégiák gyors terjedése az újtól, az idegen jelenségtől való félelem görcsét s az időből való kimaradás lehetőségének riasztó élményét együtt hozta el. A kiegyezéspárti „hatvanhetesek” és a függetlenségi „negyvennyolcasok” csatája ugyan csak a parlament üléstermét döntötte romba olykor, ám a felhalmozott feszültségeken a törvényhozás már nem segíthetett. A presztízsét veszni látó középosztály süllyedése s az új – részben zsidó származású – polgárság „térfoglalása” a dzsentri- és a „zsidókérdés” társadalmi és szellemi problémáját hozta el, a kapitalizálódással meg az addig szintén ismeretlen „munkáskérdés” jelent meg a feszültségek között. A földkérdés megoldatlansága, a kivándorlás a társadalmi struktúra gondjairól adott hírt, a nemzetiségi problémák radikalizálódása meg Magyaror-

szág területi épségének megkérdőjelezését vetítette előre; ha az önmagát illúziókban ringató elit nem a súlyának megfelelően értelmezte a jelenséget, akkor is. S ott volt a minderre így vagy úgy reagáló vagy nem reagáló modern művészet és életérzés előretörése, határozott intézményszerűsítése is persze. Míg a „rég Magyarországon” elitje önmagát – s vele az országot – védte volna mindenekfölött, addig a változtatást szorgalmazók egymással is szembekerültek napra nap. Kit ez, kit az a „részprobléma” – a föld-, a nemzetiségi vagy a „zsidókérdés” – nem foglalkoztatott, de hogy a jövőképeket tervezők vagy arról álmodozók az új Magyarország felépítését a régi lerombolásával – s nekik kedvező, radikális elitcserével persze! – képzelték el, nem volt kérdéses egy idő után. Olyan ember, aki a régit nemcsak mindenestől lerombolni, hanem annak tradícióját, értékeit – egyáltalán az élet- és a magyar nemzeti önszemléletet – a változás parancsaira figyelve újraszöni is akarta, ugyanakkor az összes (!) emlegetett feszültségforrást a gondjaként tartotta számon, s a maga – irodalmi, eszmei, politikai – teljességével, de nem politikusként (!) emelte műbe, egy volt akkor: Ady Endre.

S mert egyedül volt ilyen értelemben is, elvbarátaiban csak módjával bízhatott, s gyanúja – mint Fülepnek mondta –, hogy „nem teljesen” értik őt, mindvégig fennmaradt. Fennmaradt, mert a két látásmód valóban nem lett tökéletesen összehangolható, s ennek nem csak a már szintén emlegetett élménybeli és habituális különbség volt az okozója. A barátok vagy művészi értelemben modernnek, vagy társadalmi értelemben progresszív felfogásúak voltak ugyanis, de akadt, aki mindkettő. Ady abban különbözött tőlük, hogy nem modern volt és (!) progresszív, hanem egyszerre – egy, szétszálazhatatlan felfogásba zártan – a kettő! Nem is-is tehát, hanem egy harmadik minőség inkább, ahol a két „rész” – a modernséget és a progressziót – a teljes Élet (a Minden, Minden Titok) megismerésének, megélésének, kifejezésének föladatai vágya kötötte össze, a magyarságra, mint létformára vonatkoztatva is. Életművében – Kis Pintér Imre írta meg legpontosabban ezt – „...a küzdelem olyan általánosan érvényes új ideálokért, igazságokért, antropológiáért, erkölcsi értékekért, szociális és metafizikai garanciáért, egyszóval olyan új típusú közös hitért folyt, amelyről a nyugat-európai modernség akkor már és még – kevés kivétellel – eleve lemondott. Ember és világ tragikus szembekerülésének szkizmáját ekként Ady költészete belülről, de mindkét meghatározottságtól azonosult, vaskövetkezetességgel élte végig. Sosem adta fel végleg a szintézis reményét.” Barátai vagy az irodalmat, vagy a társadalmat akarták átformálni (vagy mindket-

tőt), Ady az Élethez való viszonyunkat s ennek részeként, saját célja föltételeként – s egyszersmind törvényszerű következményeként – a kettőt. Ők – a barátok – mentek volna előre, hogy a darabokra szakadt Egész megmaradt „hányada” számukra jobb, értelmesebb, élhetőbb legyen, Ady, noha a legmélyebben élte meg, sohasem akarta tudomásul venni végleg, hogy „Minden Egész eltörött”. Ekként e mű a biztonság korából a bizonytalanság kora felé rohanó új évszázad tán legsűrűbb és legdöbbenetesebb tanúságtétele lett, magyarként a világ okulására is.

S akad valami, amit muszáj szóbahozni még. Van egy cikke Adynak, amit rengetegszer emlegettek, de nemigen akarja senki „végiggondolni” teljesen. 1917-ben a *Husadik Század* „zsidókérdéséről” szóló ankétjára írt hozzászólás javított, „szelídített” változata ez alighanem, s 1924-ben, a *Nyugatban* jelent meg csupán. „Szelídített”, mert az eredeti dolgozat olvastán antiszemizmust lobbantottak a szemére korábbi elvbaráta. Tőled nem vártuk ezt, mondták, legalábbis a költővel valóban mindvégig nagyon bizalmas viszonyban lévő Ady Lajos 1923-ban kiadott életrajza szerint. Mit írhatott korábban, nem tudható (tán régi elgondolását fölidézve – pár százezer asszimiláns „kultúrzsido” a tehetséges, ám lusta magyar massa élesztő kovásza lehet – a „kovász” akkor már szerinte túlzó méretéről értekezett), de hogy egy azóta is feloldhatatlan csapdahelyzet rémét fogalmazta meg, bizonyos. Azt például, hogy „haladni” a kor parancsai szerint s önmagunkkal azonosnak maradni közben igencsak fogós föladat lehet, s hogy e kényszerből és parancsból fakadó feszültségek eltagadhatatlanok. Ez a cikk – a *Korrobóri* – legalább három dolgot mondott el ugyanis. Azt, hogy „haladni”, változni – a hasonlat szerint: táncolni, illetve a muzsikáló nőket (ti. a „zsidókat”) meghódítani – muszáj, hisz nem mehetünk vissza Ázsiába, ahogy pályája elején, 1902-ben írta. De azt is mondta, hogy ebbe a táncba, „erotikus szerelemgyűlöletbe” bele lehet halni még a „beteljesedés” előtt. Meg azt is, hogy ha nem bírván tovább a táncot, a muzsikálókra rontva összetiporjuk a hangszereket, az életre érdemes emberré és magyarrá válásnak az esélye megint csak elvész. Egyszerűbben szólva: a mozdulni képtelen „korcs magyar” útja nem lehet út természetesen. A zsidóság mint erjesztő kovász – amiben hinni akart a költő – lenne az út talán, ám az önfeladó „keveredésbe” torkolló haláltánc (ha túlságosan sok a kovász vagy rogyasztóan gyors a muzsika) már nem biztos, hogy az, de nem lehet út a táncba bele-rokkanók védekezésének antiszemita dühe sem! Egy történelmi, társadalmi, lélektani, egyben önszemléleti csapdahelyzet bugyrába világítottak ezek a példázatok akkor,

jóval a história által reánk kényszerített „píszí” szabálya előtt, midőn hihettük, hogy a legelevenebb részeinkbe vágó dolgok is megbeszélhetők. Meglehet, nem voltak higgadtan megbeszélhetők akkor se már, így a történet megvallásának esélye is odalett Ady halála után körülbelül. Nemcsak az „ezeréves múlt” s a régi Magyarország esett szét ama kataklizma során, hanem annak emlékezete is, amit a költő minden idegszálával értelmesen egyben akart tartani még, messziről jőve és messzire tartva a *Hunn, új legenda* lírai víziójának szándéka szerint. Látásmódok, szemléleti formák, előfeltevések, megvertségek, szenvedélyek, beszédmódok, végső soron érdekeltségek feszülnek egymásnak azóta – lényegében – kibékíthetetlenül. Minden megesett, ami e tárgyban megeshetett, elvont tudálékosságot és örültségeket egyként olvashatunk akár a legutóbbi időből is, ám hogy e nemzetivagyyon-számba menő életmű befogadásának nem segítünk evvel, biztosan állítható.

Megszólítható-e s ha igen, hogyan szólítható meg Ady újra, irodalomtudományunk nagyobbik fele ezen bajol jó ideje, én meg a kérdést sem értem, hogy őszinte legyenek. Nekem e világ megszólíthatóságával soha nem volt gondom, s nincs bizony a huszonhat éves fiamnak sem, bár lehet, épp azért nincs, mert nem magyar, hanem történelem szakot végzett az egyetemen. Úgy vagyok vele, hogy aki emberi és nemzeti sorsunkra értelmesen képes reflektálni még, annak e világ nyitott lesz mindörökre, hiszen históriánk feloldhatatlan, ám a feloldás szándé-

kát föladni képtelen feszültségegyüttesét semmi nem példázza ennél az életműnél döbbenetesebb módon, egyetemes léptékekkel ugyanakkor. A teljesség érzéken elementáris és metafizikai vágyának, valamint a fölismerésnek, hogy e teljesség csak pillanatokra élhető meg itt, e földön, szóval e vágy és annak lehetetlensége örök konfliktusa, e konfliktus feszültsége adta e világkép lényegét, amit muszáj megtapasztalnia mindenkinek, s amire – így vagy úgy – rámegy az életünk, ahogy Ady Endréé is ráment, száz éve már.

E mű emberi és nemzeti létünk tapasztalatának megföllebbezhetetlen tanúsága, így aki bármely, tervezett új „kánonból” kivenni igyekszik, az menthetetlenül az emberi és nemzeti öngyilkosság útjára lép. Aki Adyt kidobná a panteonból, annak Bartókot és Kodályt, Móriczot, Németh Lászlót, József Attilát, Nagy Lászlót és Nagy Gáspárt is ki kell dobnia egyértelműen, s egy eszement ötletekkel terhelt „újraírási” szándék talán nem ér meg ennyit. Ady Endre, akit a magyarsággal („faji öntudatunkkal” – gajdolják) szakító lélek szerepébe löknének egyesek, az újrászövés szándékának legfőbb „papja” volt e honban, s maradjon is így – eszméltető őrzőként a strázsán – amíg élünk itt, a földön. A tördobálóknak meg – idéztem már – ne legyen irgalom!

Kiss Eszter Veronika

Operaélet a dualizmus korában

■ Nem véletlenül kíséri minden korban akkora érdeklődés az Operaház eseményeit, változásait az egész társadalom részéről, a műfaj a mai napig az egyik legfontosabb képviselője az országimázsnak, színvonala fokmérője az ország kulturális tartálékainak, a körülötte zajló események jól minősítik a társadalom helyzetét, műveltségét és a közízlést. Úgy is mondhatnánk, az Operaház a nemzeti kultúra egyik legjelentősebb szimbóluma, a magyar nemzet közös ügye. Talán ez is az egyik oka annak, hogy az Operaház megnyitása óta a különböző politikai, társadalmi ellentétek közötti villongások egyik fontos hivatkozási alapja, és kevés intézmény mondhatja el magáról, hogy annyiszor vált sajtótámadások célpontjává egy-egy döntés kapcsán, mint a dalszínház.

Kevés olyan korszaka volt Magyarországnak történelmének, amikor minden adott volt a fejlődéshez. A mohácsi tragédiától kezdve egészen a kiegyezésig nem is nagyon voltak olyan évtizedek, amelyekben hosszú távú kulturális stratégiákat dolgozhattak volna ki, részben az anyagiak, részben a politikai stabilitás hiánya miatt. Ebből fakadóan a kultúra hosszú időn keresztül a főúri udvarokra korlátozódott – ahol egyébként magas szintű zenei és operaélet folyt, mint például Haydn idejében Eszterháza –, és a klasszikus polgári réteg megjelenésével csak lassan, Bécshez képest jócskán megkésve indult meg a városi közegben az intézményes kiépülése.

Az operajátszás elválasztása a Nemzeti Színházban a prózától, majd a különálló Operaház alapítása, a grandiózus Ybl-palota, vagy, ahogy a korabeli *Vasárnapi Újság* nevezte, „a dal és zene díszes csarnokának” felépítése óriási mérföldkő volt a magyar zene történetében. Fennállása első évtizedei mégsem annyira a sikerről, mint inkább a magyar kulturális élet gyermekbetegségeiről tanúskodnak, vagyis az operába járás hagyományának hiányából fakadó nehézségekről, valamint a politikai komisszárok hozzá nem értéséről. Az Operaház folyamatosan a korabeli sajtó kereszttüzeiben állt, elsősorban

a pénzügyi problémák, a művészetpolitikai döntések és a fizetőképes közönség csekély létszáma miatt. Az évi kétszáz előadás nagyjából hatvanszázalékos látogatottságot tudott felmutatni, önfenntartásról szó sem lehetett. Az önálló Operaházat nem is egy valós társadalmi igény hívta életre, hanem a Béccsel való versenyfutás és a reprezentációs vágy egy olyan nemesi elit részéről, amelynek nagyobb része jobbára maga sem volt művelt operaértő. Így történhetett meg, hogy az évi hétszáz ezer forintos költségvetés valódi terheivel a magyar Országgyűlés érdemben nem számolt, és a rá eső részt az első években azonnal lecsökkentette, meglehetősen rossz anyagi helyzetet teremtve egy indulása idején egyébként is számos nehézséggel küzdő intézményben. Végül először 1890-ben teljesítette a kötelességét az Országgyűlés az eredeti elképzelés szerint, amely az alapításkor három finanszírozási alapra: egy-harmad-egy-harmad arányban az udvar, a jegybevétel és a magyar Országgyűlés támogatására építette a működési költségeket. A jegybevétel a vártnál alacsonyabb maradt, a magas jegyárak pedig nagyon leszűkítették azt a kört, amelyik meg tudta magának engedni az operába járást. Eleinte az Operaház közönségét az arisztokrácia jelentette, később ez kiegészült a javarészt zsidó és német származású pénzügyiárművelőkkel, bankárokkal, gyárosokkal, nagykereskedőkkel. Utóbbi réteg a korabeli antiszemita demagógiához is megfelelő alapot biztosított, és kapóra jött érvként az Operaház támogatása ellen egy vita során 1887-ben, amikor az egyik képviselő egy költségvetési felszólalásában azt mondta: felesleges, hogy a gazdag zsidók kedvéért az állam százazres szubvenciót adjon az Operaháznak.

„Kedves Tisza! Az új dalműszínháznak multkori megtekintése, de különösen annak tegnap történt ünnepélyes megnyitása alkalmával örömmel győződtem meg arról, hogy e ház nemcsak építészeti s művészeti szépsége, hanem egész berendezése tekintetében is, minden

várákosásnak megfelel, s általa a főváros, valamint az egész ország a zeneművészet ápolására és fejlesztésére méltó intézetet nyert” – olvashatjuk Ferenc József levelét a *Vasárnapi Újságban* az Operaház 1884. szeptember 27-i megnyitóját követően. Ferenc József örömteli szavai minden bizonnyal őszinték voltak és nem csak a protokollnak szóltak; az egész magyar nép egyfajta csodálattal tekintett a Sugár úti, impozáns palotára mint a magyar nemzeti kultúra egyik fellegvására. A vegyes műsort – Erkel Bánk bánjának és Hunyadi Lászlójának nyitánya mellett Wagner *Lohengrin* című operájának első felvonását játszották – a kor előkelőségei tekintették meg Ferenc József személyes jelenléte mellett. Az épület ünnepélyes megnyitása hatalmas tömegeket vonzott, a tömeg áttörte a rendőrkordont és betódult az előcsarnokba, hosszú időbe telt, amíg sikerült kiüríteni az épületet. Ez az incidens pedig a rendőrfőkapitány állásába került.

Minden csoda három napig tart, és az Operaház siker története sem bizonyult tartósnak. A nehézségek – amelyek a mai napig újra és újra felmerülnek, tehát minden bizonnyal a műfaj magyar sajátosságai – hamar jelentkeztek. Magasak a fenntartási költségek, gyenge a hazai fizetőképes kereslet, nincs igazán hagyománya az operába járásnak, a jó magyar énekesek külföldre szerződnek, a Budapesten elérhető sokszor nem nyújtanak átütő teljesítményt... A sajtó és a korabeli művészet azonban a problémák gyökerét már kezdettől abban látta, hogy a magyar politikai élet felelős vezetői befolyásos lobbicsoportok képviselőit helyezték pozícióba az Operaház élén intendánsként, és nem szakembereket.

A pénzügyi problémákon túl egyéb nehézségekkel is meg kellett küzdeni: a magyar operajátszás története jelentős hátrányból indult abból a szempontból is, hogy szembe kellett nézni a zeneoktatás intézményrendszerének a hiányával. Az Operaház 1884-ben 75 tagú zenekarral, 81 főt számláló énekkarral és 34 magánénekessel nyitott. Az énekesek terén a létszáhiány és a gyenge színvonal az alacsony szintű zeneoktatás következménye volt, ezért sok esetben komolyabb összegekért, külföldről kellett vendég-énekeseket hívni az előadásokhoz. E tekintetben hatalmas előrelépést jelentett, hogy a pesti Hal téren, Liszt Ferenc lakásán, Erkel Ferenc irányításával elindult felsőfokú zenei képzés, az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia, amely az ötödik tanévtől átkerülhetett a ma Régi Zeneakadémiaként ismert, Andrássy úti épületbe. A kezdetben elsősorban zongorára épülő képzésben a választható hangszerek köre lassan és fokozatosan bővült, 1884-től elindult a hegedűoktatás, majd két évvel később a gordonkatanítás, a fúvós szakok bevezetésére azonban 1898-ig kellett várni.

1904 és 1907 között épült fel a Zeneakadémia szecessziós épülete a mai Liszt Ferenc téren; az új épület jelentős létszámbővítéssel is járt. Itt kezdte meg tanári pályafutását Bartók Béla, Kodály Zoltán és Weiner Leó is. A zenei élet a felsőfokú intézmény hatására látványosan felpezsdült, évről évre kiváló magyar zenészeket adva a világnak, a XX. századra pedig a Mohács előtti presztízsét nyerhette vissza a magyar zenei élet a nemzetközi élvonalban.

A problémák gyökere azonban nem is annyira a zenészképzés és az énekeshiány volt, mint inkább a politika túlzott ráhatása az intézmények szakmai életére, így az Operaház élén egyetlen vezető sem működött sokáig. Az állami színházak élére ugyanis a költségvetés kereteinek betartatása érdekében intendánst neveztek ki, aki az igazgató mellett adminisztratív, gazdasági és politikai funkciót töltött be. A korabeli sajtó az operaelőadások összes problémáját igyekezett az intendánsrendszerre fogni. Természetesen az intendánsrendszer előnye maga a hátránya volt: a kapcsolati tőke. Ez azonban éppen elegendő alapot teremtett arra, hogy a mindenkorai kormánnyal szemben álló politikai erők sajtókapcsolataik segítségével valóságos ösztönzést zúdítsanak az intendánsokra és az őket kinevező kormányra, belekeverve ezzel az Operaház szakmai és gazdasági ügyeit a napi politikai csatározásokba. Az arisztokrata származású intendánsok ellen könnyen felhergelték az öntudatra ébredő alsóbb társadalmi rétegek tagjait, és ezek az indulatok a legkevésbé sem szolgálták a problémák szakmai megoldásának elősegítését. Az indulatok elhatalmasodásáról árulkodik a *Zenelap* egyik vezércikke is, amely a megnyitó után nem egész két évvel jelent meg. A zeneszerző és zenei író idősebb Ábrányi Kornél írása 1886 nyarán hosszan ecseteli a problémákat vitaindítónak szánt vezércikkében:

„Fölépült a milliókba került fényes operaház, elválasztották az operát a nemzeti színházról, hogy dráma és opera ne álljon egymás útjában, hanem mindenki önjelével (és az orsz. s kir. subvenciókkal) működjék, fejlődjék s képviselője legyen a magyar nemzeti kultúrának. A magyar nemzet, a király és a kormány helyeselte az elválasztást, meghozták a nagy áldozatokat s a közönség is hazafiasan karolta fel mindegyiknek az érdekét, s ime mégis mi történik? Míg a dráma magas színvonalra emelkedett, s megáll a maga erejéből, addig a különvált opera fényes palotájával együtt az anyagi és szellemi tönk örvénye felé sodortatott, s ha nem lesz rajta gyökeresen segítve, tehát abba okvetlen bele is zuhan!

Az operai bajok nem mai eredetűek. Tíz év óta gyűlt azok kóránya, s még a nemzeti színházban lettek elvetve a szélmagok, melyek ma már megtermették a vihart. [...]

A mi szerény véleményünk szerint a dolog sarkpontja jelenleg nem abban rejlik, hogy ki legyen a bűnbak a multakért, hanem abban, hogy minő alapra legyen jövőre fektetve az opera művészeti s adminisztrációs igazgatása? Mert a rendszer, mely ott eddig uralkodott, s melyet ismert mindenki s elítél; nem magától termett, hanem teremtetett egyének által, nevezzük azokat intendánsnak, operaigazgatónak, operatanácsosnak, hivatalos szószólónak vagy akárminek, az mindegy. Az egyéneket pedig ki állította, s ki állítja oda? Részint a kormány, részint az ez által kinevezett intendánsok. S ime itt fekszik – magyarul mondva – a nyúl. Mert mindaddig, a míg Magyarországon főleg s a jelenlegi kormánynál az az elv fog uralkodni, hogy a mágnási s úri kaszinó preszsiója alatt minden állami műintézet élére nem szakértő, hanem sport-mágna, elzüllött, nagyhangzású nevek vagy feltöltöttek állítassanak: addig – s ez szent meggyőződésünk – sem a művészet nem fog hazánkban igazán felvirágozni, sem a nemzeti jogos aspirációk soha kielégítve nem lesznek.”

Az ügy komolyságát mutatja, hogy a nyári vezércikk folyamánként még az ősszel összeült egy értekezletre az írók és művészek társasága. Ez az ülés egy bizottság felállításával végződött, többek között Ábrányi részvételével, a fő cél ekkor már az volt, hogy az Operaházat ne adják bérbe magánvállalkozásnak, a kormánynak és Tisza Kálmán miniszterelnöknek ugyanis a magas költségek miatt ilyen irányú tervei is voltak. Az értekezlet végül nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mert a bizottság nem egyeztetett újra, és csak a bérbeadás ellen emelt szót, holott a vélemények és ajánlások az intendáns teljhatalmának megszüntetésére is vonatkoztak, így a történet újabb, egyre személyesebb cikkekbe torkollott. Végül a kormány mégis összehívott egy szakértőkből álló ideiglenes tanácsot a szóban forgó esetek kivizsgálására.

Voltak az intézménynek jobb és rosszabb időszakai, a szélesebb polgári réteg megjelenésével a XX. század első két évtizedében a dalszínház jegybevétele is stabilizálódott. A helyzet azonban I. világháború lezárását követően sem rendeződött végérvényesen, a 1920-as évek sajtója is telis-tele volt az Operaház válságáról szóló híradásokkal, bűnbakokat kutató véleményekkel, megoldásokat kereső eszmecserékkel, és az épület magánvállalkozás céljaira való bérbeadása is több ízben terítékre került.

A probléma gyökere már Ábrányi kirohanása előtt is tetten érhető volt: a legelső intendáns, Podmaniczky Frigyes másfél évig töltötte be ezt a posztot, és regnálása alatt – bár Erkel Sándor művészi igazgatásába nem szólt bele – számos előnytelen szerződést kötött, amelyek

jelentős anyagi veszteséget jelentettek az intézménynek. „Kitűnt először is, hogy az új operaházra a magyar főváros nem eléggé fejlett még. Csak a pestiek járnak operába s itt számításba esik a többi színház előadása is, melyek együttvéve majdnem annyi intézetet tesznek ki, mint a bécsiek; csak hogy ott a lakosság két annyi. Az a deficit tehát, a mi ezen a néven keletkezik, el nem enyészteszhető. Hátramarad tehát a kiadások reduktója” – olvashatjuk már 1886 májusában a *Zenelapban*, nem sokkal azután, hogy Keglevich István átvette Podmaniczkytól az intendánsi posztot, és meghozta első, kiadásokat csökkentő lépéseit – sok esetben a szakma és a közönség felháborodására. Keglevich – aki kétszer is megkapta a posztot – első intendánsi korszakával indította el az Operaház válságát, amely aztán hosszú időre személyeskedő, az összes problémáért az intendánsi rendszert felelőssé tévő újságcikkeket, valóságos sajtóhadjáratot eredményezett. Ekkorra már olyan szakmai vélemények is elhangzottak, hogy nem reális a magas szintű zenei élet Budapesten, ezért arra kell törekedni, hogy középszintű, még éppen vállalható minőségű, de a lehető legkevesebbe kerülő művészeket alkalmazzanak. „Redukálja a mi redukálható, de tartson oly közepes jó művészeket kikeret a publikum mindig elfogadhat” – adják iránymutatásul a jövőbeli intendánsoknak az említett írásban. Ugyanakkor a cikkből kiderül az is, hogy a fizetések már akkor sem voltak teljesítményarányosak. „A magyar operaház legjobb részei ez idő szerint első sorban a zenekar, azután az énekkar és a tánczkar. Tehát a legkisebb fizetésű tagok felelnek meg legjobban kötelességeiknek. Ez ugyan nagy anomália, de már úgy látszik bele kell nyugodnunk. Ha az opera e kitűnő alkatrészei mellé az intendáns szervez egy bár nem első rangú, de jó elfogadható énektársaságot, eleget tett kötelességének. Bizonyos, hogy följebb nem mehet, de lejjebb sem. A közönség pedig szokják el az oly vendégművészekről, kiket esténként ezrével fizetnek!” – hangsúlyozza a vitaindítónak szánt írás.

Az a tény, hogy az intendánsok és igazgatók meglehetősen rövid időközönként cserélték egymást, egyikük bukását a másik is követte, sokszor elődeik ellenében hozták döntéseiket, lényegében ellehetetlenítették a hosszú távú stratégiai tervezést. Az ingadozó jegyértékesítés, az előnytelen bérletkonstrukciók, az olcsóbb jegyek nagyon alacsony aránya nem segítette a válságból való kilábalást, és a személyeskedések, a karmestersértődések is sok kárt okoztak. Volt azért a nehézségek ellenére sikeresebb periódusa az Operaháznak, például gyümölcsözőnek bizonyult Beniczky Ferenc és Gustav Mahler (1888–1891)

páros irányításának korszaka, illetve az őket váltó Zichy Géza egyedüli (1891–1894) és Nikitsch Artúrral közös (1893–1895) időszak.

A repertoár alakulása erősen függött az opera hazai történetét meghatározó személyek saját ízlésétől is. Erkel Ferenc – még a Nemzeti Színházzal közös operaélet időszakában – például hosszú ideig ellenállt Wagner műveinek, majd Richter János éppen ellenkezőleg előtérbe helyezte a zeneszerzőt, Mahler érkezése a magyar műveket vetette hátrébb, Mozartot és Wagnert, valamint a sikertelenül erőltetett német játékokat preferálva helyettük. Mahlerhez kötődik az első zongorakíséretes recitativókkal előadott *Don Giovanni* (korábban a recitativókat prózában adták elő), a *Ring* elindítása és a *Parasztbecsület* hatalmas sikere. Mahler távozása után a *Ring* folytatódott, nagy sikert még a *Bajazzók*kal érték el a dalszínházban.

Ebben a korszakban alapvetően a XIX. századi francia és olasz repertoár volt a meghatározó, kiegészülve az elmaradhatatlan Erkel-operákkal. A francia művek idővel visszaszorultak, kivéve a Gounod-féle *Faustot* és Bizet *Carmen*jét. Wagner szerepe különös a magyar operajátszás történetében: bár számos próbálkozás volt a XIX. század során Wagner-bemutatókkal, az igazi látványos áttörést a XX. század eleje hozta el, amikor a budapesti közönség egyik pillanatról a másikra szenvedélyes Wagner-rajongóvá vált, ez pedig a *Trisztán és Izolda* 1901-es premierje volt. Ez a bemutató egy olyan folyamatot indított el, amely a 1908–1909-es szezonra oda jutott, hogy a repertoár húsz százaléka, vagyis minden ötödik előadás Wagner-mű volt, és a Wagner-kultusz nem állt meg az Operaház falain belül, beszivárgott a kort meghatározó egyéb művészeti alkotásokba is, a korszellem részévé vált. Ekkorra már Puccini is berobott a köztudatba, a Wagner–Puccini kettős uralta az Operaház színpadát a világháború előtt, amelyhez csatlakozott Richard Strauss is, például a *Rózsalovaggal* és az *Elektrával*.

A magyar operaélet egyik fontos és folyamatosan fennálló igénye a nemzeti opera életben tartása volt. A nemzetközi repertoár mellett ezért a magyar művek mindig kiemelt szerephez jutottak, ezt az Erkel család személyes jelenléte és rangja a pályán a kezdetektől biztosította. Ugyanakkor hiába komponált Erkel Ferenc számos magyar történelmi operát, a közönség igazán csak azt a kettőt fogadta el, amelyik ma is népszerű: a *Hunyadi László*t és a *Bánk bánt*. Erkel többi operájának sorsára jutott később számos magyar mű: várták és bemutatták, de végül nem tudott meggyökeresni a repertoárban. Bartók 1910-ben komponált *A kékszakállú herceg vára* című operáját

is csak akkor fogadta el a közönség 1936-ban, amikor már zeneileg felkészült rá Wagner és Richard Strauss, valamint a Magyarországon jelentős késéssel megjelent Debussy műveinek alapos megismerése után; a sok év elutasítást követően nagy nehezen megvalósult 1918-as premier még nem hozott áttörést.

A balett műfaja lassan és nehezen érte el valódi rangjának megfelelő szintjét a repertoárban. Az Operaházban a balettegyüttes kezdetben tisztán női összetételű volt, egyetlen férfi táncossal. Az évek lassú alakulását itt is egy váratlan fordulat gyorsította fel: a Szentpétervári Orosz Operaház balettegyüttesének vendégszereplése 1899-ben. Ez indította el azt a modernizációs folyamatot, amelynek eredményeként szerződötték Nicola Guerra balettmestert, aki a magyar balettiskolát a klaszikus olasz táncra alapozta, innentől a férfiszerepeket férfiak táncolták. Tevékenykedése tagadhatatlan erénye a nevelő-oktató munka volt, ugyanakkor a koreográfiai újítások továbbra sem követték kellő mértékben a nemzetközi trendeket, ezzel a Gyagilev-társulat 1912–13-as vendégszereplése szembesítette mind a szakmát, mind a közönséget. Az ennek nyomán megindult megújulási folyamatokat az orosz minták átvételére alapozták, ezt a kritika nehezen fogadta, ami Guerra távozásához vezetett. Utóda 1915-ben az a Zöbisch Ottó lett, aki – bár koreográfiáival nem aratott sikereket – a magyar balett történetébe első munkájával, *A fából faragott királyfi* koreográfiájával írta be magát. A balett fejlődését, nemzetközi szintre emelkedését ebben az időszakban a megfelelő tehetség hiánya gátolta, irányítói, koreográfusi, táncművészi szinten egyaránt.

A kulturális fejlődés az oktatás helyzetének javulásával egyre inkább észrevehetővé vált a vidéki városokban is, mégis elsősorban Budapestre koncentrált. Buda, Pest és Óbuda 1873-as egyesítése, jogilag fővárossá válása és a tény, hogy az intézménylétesítés fő központjává vált, napjainkig tartó, behozhatatlan előnyt adott Budapestnek. Mindezt tovább erősítette a Béccsel való versengés, ahol már kiépültek a kulturális intézmények, és jelentős múlttal rendelkezett a kultúrafogyasztás, így az operába járás és a koncertlátogatás is. Ennek a versengésnek a jegyében az erőforrásokat Budapestre csoportosították, és a főváros vált az ország közlekedéshálózatának központjává is, a közutak és vasúti vonalak fejlesztése ebben az időszakban egészen kiemelkedő volt. Ebben a korban indult meg a városokba költözés tendenciája is, aminek eredményeképpen a városok lakossága a korszak végére az egyébként is látványosan növekvő népesség huszonöt százalékát tette ki.

A kulturális fejlődés együtt járt a tömegkultúra terjedésével, ami a zenés színház esetében az opera mellett az operett műfajának népszerűségét is jelentette. Ahogy fejlődött és nőtt Budapest lakossága, és termelte ki az egyre iskolázottabb generációkat, növekedett az alsóbb társadalmi osztályokban is a zenehallgatás iránti igény. Budapest második operajátszó helyét, a mostani Erkel Színház épületét 1911-ben kezdték el építeni a Tisza Kálmán téren, és rekordidő – mindössze kilenc hónap – alatt, még ebben az évben el is készült. A Liszt-növendék Márkus Dezső által alapított, majd első igazgatóként vezetett Népopera megoldást nyújtott az alacsonyabb jövedelmű rétegeknek is. Ennek elősegítésére a fővárossal kötött szerződés jegyében már az alapításkor meghatározták, hogy a cél a széles tömegek igényes szórakoztatása, így a jegyárakat is megszabták: azok az Operaháznál lényegesen olcsóbbak voltak. Ugyanakkor még olyasmiket is megkötöttek, hogy az előadások nyelve csak magyar lehet, és maximalizálták a külföldi vendégjátékok számát is. Játsoztak operát, operettet, balettot, népszínművet, vígjátékokat, de hangversenyeket is rendeztek. A Népopera a maga 3167 férőhelyes nézőterével a főváros legnagyobb befogadóképességű színháza volt.

A Népopera Jean Nougués *Quo vadis?* – Henryk Sienkiewicz azonos című regénye alapján készült – operájával nyitott meg. Mindjárt az első évad során játszottak Wagner, Verdi, Rossini, Gounod, Bizet, Meyerbeer műveiből, vagyis alapvetően abból a repertoárból, amelyik ebben az időszakban az Operaházban is sikerrel futott. Wagner kiemelt helyre került a műsortervben, a *Ring* ciklusa mellett a *Lohengrin*, a *Tannhäuser*, *A bolygó hollandi*, a *Trisztán és Izolda* is elhangzott, és később itt tartották a *Parsifal* hazai bemutatóját is 1914-ben, a korabeli kritika szerint „a művészi teljesség jegyében”. A repertoár a népszerű művekre épült, mint *A trubadúr*, a *Rigoletto*, a *Traviata*, *A sevillai borbély*. A Gyagilev Balett itt lépett fel elsőként hazánkban 1912 márciusában, teljesen elbűvölve a magyar közönséget, de az operettek sora is hosszú, Lehár, Offenbach, Leo Fall és Johann Strauss operettjei szerepeltek a repertoárban. A második évad a népszerű és ismert operákra épített, illetve Zerkovitz Béla *Aranyeső* című operettje aratott óriási közönségsikert: hetvenszer játszották, később Zerkovitz az igazgatóváltások mellett is egyfajta házi szerzőként működött, szinte valamennyi operettjét bemutatták itt. A következő évadok is bővelkedtek érdekességekben, és nem kevés bemutatóra került sor, ekkor volt a *Parsifal* magyarországi debütálása is. Négy Wagner-operát tűztek műsorra (a *Parsifal* mellett a *Lohengrint* és a *Tannhäuser*t játszották, majd a *nürn-*

bergi mesterdalnokokat), de volt két Puccini- (a *Bohémélet* és a *Tosca*), valamint hét operettbemutató is. Hangversenyeket is tartottak, például itt játszott Budapesten a világ egyik legkiemelkedőbb hegedűművésze, Jasha Heifetz.

Az első három évad lendülete azonban az I. világháború kitörésével megtorpant, a Népopera rövid működés után csődöt jelentett, és 1915-ben bezárta kapuit. Az épületet a főváros vette át, előadások továbbra is voltak, de önálló társulat nélkül, vendégegyüttesekre alapozva. 1916-tól Beöthy László bérelte a színházat, majd egy évvel később új néven, Városi Színházként nyitott ki újra a Vígszínház igazgatója, Faludi Gábor vezetésével, aki hangsúlyozottan nem kívánt az Operaházzal rivalizálni az operák bemutatása terén, és ezért a repertoár fő gerincének az operett műfaját tette meg, így egy időre ebben az intézményben az opera műfaja háttérbe szorult.

A zenés színház szerte az országban hatalmas közönségsikert garantált, és az opera műfaja is kedvelt volt. A nagy vidéki színházak sorra arra „kényszerültek”, hogy a közönség nyomására zenés műsorokat tartsanak repertoáron és énekestársulatot alkalmazzanak. Ez az énekestársulat részben jól éneklő színészekből, segédszínészekből állt, részben kifejezetten énekes szólistákból, akik közül többen prózai szerepekben is feltűntek, de a teátrumok mellettük kórust és a vidéki viszonyokhoz képest nagy zenekart is fenntartottak. Ilyen társulatok működtek Temesváron, Aradon, Kolozsváron, Pozsonyban, Debrecenben, Szegeden és Kassán. Ez a közönségnek való megfelelési kényszer hatalmas anyagi terhet rótt a vidéki színházakra, ahol az operettek a nagyobb városokban még talán nagy nehezen finanszírozhatók voltak, kisebb településeken azonban szükségszerűen teltház mellett is komoly deficitet jelentettek. 1887-ben a *Színészek Lapja* már arról cikkezett, hogy kisebb városokba „operettet vinni – legenyhébb kifejezéssel élve – legalább is könnyelműség”. Ugyanakkor – miközben az Operaház a magas jegyárak miatt tele volt üres helyekkel – vidéki, tehetőes nemesek hatalmas összegekkel támogatták egy-egy előadás létrejöttét, a közönség pedig folyamatos telt házat biztosított. Az opera rendkívül költséges műfaja azonban hosszú távon a közönség lelkesedése ellenére vidéken sem volt fenntartható. Éppen az Operaház megnyitásának idejére állt be a teljes válság a vidéki operafronton és látták be a városok, színházak vezetői, hogy nagyoperát nem tudnak bemutatni, legfeljebb egy-egy ünnepi, kivételes jutalomjáték keretében. Ráadásul nagyon gyorsan a budapesti Operaháznál is beütött a válság, amely részben egyértelműen anyagi okokra volt visszavezethető. Éppen ebben a nehéz időszakban indult

meg a lobbí a sajtón keresztül azért, hogy az Operaház egyébként is szűkös támogatását tovább csökkentsék, és az onnan elvont összeget a vidéki színházaknak adják.

Ennek több oka is volt, és a szándék nem feltétlenül a fővárosi Operaház ellen irányult. Ezzel párhuzamosan ugyanis az 1880-as években műfajilag is kissé kezdett ártrendeződni a közízlés és az általános trend, az opera presztízsét, értékét és társadalmi rangját, pátoszáát és erkölcsi mondanivalóját továbbra sem kérdőjelezte meg senki, miközben a nagy közönségsikereket egyre inkább a terjedő, a valósághoz sokkal közelebb álló történeteket feldolgozó operett aratta annak ellenére, hogy az operett műfaját kezdettől lejjebb rangsorolták. Az operett tömegkultúrává kezdett válni, és ez rontotta az előadások színvonalát is. Népszerűsége azt eredményezte, hogy az operett lényegében kiszorította a repertoárról a vígoperát, és a két műfaj – a nagyopera és az operett – részben szembekerült egymással.

Az opera ismételt térnyerésének elősegítése érdekében felmerült, hogy a vidéki operajátszást kellene támogatni, hiszen az opera vidéki jelenléte biztosíthatná az énekesutánpótlást a fővárosnak, és bizonyos értelemben a közönséget is kitermelné. „Ahol jó operett van, ott egy kis áldozattal már opera is lehet, sőt kell is, hogy legyen, megfelelő állami szubvenció mellett, mert a m. kir. operának fiókintézetekre van szüksége, hogy ne legyen kénytelen tagjait külföldről toborozni” – olvashatjuk a *Színészek Lapjában* már 1884 őszén. Mindezt éppen a budapesti Operaház megnyitója idején, amikor először felmerült egy önálló kolozsvári opera létrehozása is. A vidéki operaélet támogatása mellett szólt az is, hogy egyértelművé vált: ha a budapesti Operaház nagyságrendekkel több támogatásban részesül, akkor a kisebb városok színházai menthetetlenül és véglegesen háttérbe szorulnak, sosem lesznek képesek képzett operaénekesek, karmesterek alkalmazására. Maga a budapesti intézmény is tisztában volt a vidéki operajátszás jelentőségével, intendánsként Zichy Géza, és második intendánsi periódusában Keglevich István is igyekezett megoldásokat találni a fővárosi és vidéki színházak együttműködésére, próbálkoztak ösztöndíjas énekesiskolai rendszerrel, részfizetési szabadsággal, amely alatt vidéki fellépési lehetőséghez juthattak a budapesti énekesek, de egyik módszer sem vált be igazán.

Az érdemi változást végül nem a politikai szándék, nem a belefektetett támogatás és nem az elkötelezett szakemberek hozták meg, hanem a korszellemre reflektáló remekművek: Puccini berobbanása a magyar zenei életbe, akinek kasszasikerként futó operái pillanatok alatt visszavitték a közönséget az opera műfajához. A vidéki operaját-

zás feltámadni látszott, és Puccini sikere a korábbi kedvelt, nagy műveket, például Verdi operáit is újra színpadra vitte. Ezeknek az előadásoknak az egyik leggyengébb láncszeme a zenekar volt, és részben ez a magyarázata annak, hogy Wagner miért szólalt meg olyan későn a vidéki színpadokon. 1903. február 20-ig kellett várni arra a pillanatra, hogy ez is megtörténjen, ekkor Zilahy Gyula Aradon mutatta be a *Lohengrint*, Kolozsváron viszont csak 1913-ban jött el az áttörés *A bolygó hollandi* színrevitelekor.

A vidéki operajátszás folytonosságát a XX. század elején beinduló, az 1910-es években pedig folyamatosan emelkedő állami juttatások szilárdították meg, amelyek sok esetben kifejezetten a vidéki, operát is játszó színházakat segítették. Az állami támogatás mellett nem volt elenyésző a városok saját áldozatvállalása sem a kulturális életük felvirágoztatása érdekében, ugyanakkor sajnos későn indultak be ezek a folyamatok, mert a világháború vége és a trianoni béke alapjaiban változtatta meg a viszonyokat, hiszen éppen a leginkább fejlődő városok – Pozsony, Kassa, Nagyvárad, Kolozsvár, Temesvár és Arad – színházai kerültek határon kívülre.

Ha visszanezünk a tendenciákat, világossá válik a magyar operatörténet szembetűnő jellemzője, a meglehetősen törekeny anyagi biztonság, ami egyértelművé teszi, hogy Magyarországon az opera műfaja – annak ellenére, hogy elvi létjogosultságát senki sem kérdőjelezi meg – állami támogatás nélkül nem életképes. A nemzetközi repertoárhoz való viszonya még mindig a XIX. századi indulásában gyökerezik, az évszázados hagyományokból csak lassan és nehézkesen lép ki. Azt is láthatjuk, hogy a magyar művek iránti igény lényegesen nagyobb, mint a tényleges befogadásukra irányuló nyitottság. Ugyanakkor szembetűnő, hogy bár számos szakmai és politikai próbálkozás volt a különböző újításokra és fejlesztésekre, az Operaház sikere leginkább a közönségtől függött. Az igazi és mélyreható változásokat nem a politika és nem is a szakmai irányítás, hanem mindig az inspiráló tehetségek és az igazi remekművek megjelenése indította el, legyen szó az operaélet bármely területéről.



Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza román fejedelmek.
Álmodoznak, mint Rafael angyalkái

Csejtei Dezső – Juhász Anikó

Schopenhauer ázsiója és igazsága

■ Arthur Schopenhauer bölcseletét az Osztrák–Magyar Monarchia területén is szívesen olvasták, gondolati üzenetét sokan értelmezték a századforduló körüli évtizedekben. Ennek illusztrálására számos, közkézen forgó történetre, legendára hivatkozhatunk. Talán a pusztá véletlennek tulajdonítható, hogy Gustav Mahler 1894 karácsonyán épp Schopenhauer összegyűjtött műveivel ajándékozta meg barátját, Bruno Waltert?¹ Esetleg a körülmények furcsa egybejátszásának tulajdonítsuk, hogy Schopenhauer bölcselete jelentős szerepet játszott Ludwig Wittgenstein fő művének (*Logikai-filozófiai értekezés*) megformálódásában? S olyannyira meghatározó volt e szerep, hogy egyes kutatók szerint e wittgensteini mű gyakorlatilag nyelvfilozófiai szempontból képezi le és alkotja újjá azt a dualizmust, amely a schopenhaueri világszemléletre jellemző az akarat és képzet kettősségének formájában.² Teljes joggal állapítja meg egy másik kutató: „Freudhoz hasonlóan Wittgenstein is a XX. század elejének bécsi világában nőtt fel, ahol Schopenhauer gondolkodása gyakorlatilag minden művelt személy szellemi háttérének részét képezte.”³ Vagy talán az is a pusztá véletlen műve csupán, hogy Otto Weininger életművében is kitörölhetetlen nyomot hagyott Schopenhauer?⁴ S a felsorolt példák száma korántsem teljes, az Osztrák–Magyar Monarchia tudós- és művészvilágára gyakorolt hatássorozatból még bőven lehetne meríteni.

Bécs, a Monarchia fővárosa azonban nem tekinthető kivételnek az erőteljes Schopenhauer-hatások jelenlétét illetően. Épp ellenkezőleg, a német filozófus a századforduló évtizedeiben Európa-szerte kivételes megbecsülésnek örvendett; a jelzett időszakban az ő befolyásával csak Nietzsche vagy legfeljebb Kierkegaard hatása vetekedhetett. S fölöttébb nehéz egyértelmű racionális magyarázatot adni arra, hogy egy olyan korszakban, amikor Európa nyilvánvalóan a Föld ura volt, s dominanciája érvényesült az egész glóbuszon, hogyan gyakorolhatott egyidejűleg elementáris hatást az európai szellemi életre a szinte króni-

kusan, hisztérikus módon optimista, jövőhívó Nietzsche, valamint mestere, a nagy ellenlábas, a mélyen pesszimista Schopenhauer. Írásunkban ezért nem is ezen okok feltárására törekszünk, hanem inkább a schopenhaueri üzenet belső lényegét, kérügmáját próbáljuk meg felvázolni, meg hozzá azzal a feltett szándékkal, hogy ez talán közelebb visz az előbb említett dilemma megoldásához is.

Schopenhauer filozófiáját gyakran jellemzik úgy, hogy az egyfajta fordulópontot jelent a modern európai bölcselet történetében. Más megfogalmazásban – s nem annyira a pontszerűséghez ragaszkodva – viszont inkább egy hosszan tartó tendencia megformálódását és a német filozófus gondolatvilágának ebben betöltött meghatározó, inspiráló szerepét érdemes hangsúlyozni. Egyik aforizmájában Nicolás Gómez Dávila, a kiváló kolumbiai gondolkodó sem véletlenül állítja az alábbiakat: „Vagy Hegel, vagy pedig Schopenhauer utókorához tartozunk. *Tertium non datur.*”⁵ E határozott elkülönítés veti fel a kérdést: milyen útirányok mondtak búcsút ez idő tájt egymásnak?

A válasz többszálú, ezek felfejtése csak egymásra épülve adható meg. Az alaprétet mindenestre a *felvilágosodáshoz* fűződő, gyökeresen eltérő viszonyulásmódok jelentik. A klasszikus német idealizmus – Kanttól egészen Hegelig – egyértelműen a felvilágosodás eszmerendszere örökösének tekintette magát, még akkor is, ha ezen idealizmus képviselői olykor éles kritikával illették a felvilágosodás egyoldalúságait. Az ellenkező látószöget Schopenhauer képviseli, aki egészében véve elutasítja azt az eszmei értékrendet, amelyet a felvilágosodás képviselt, még abban az esetben is, ha annak egyes képviselőihez – elsősorban Voltaire-hez, de másokhoz is – elmésségük, szellemes kritikai gondolataik okán bizonyos rokonszenv is fűzte. Gómez Dávilának tehát igaza van már csupán emiatt is. A felvilágosodás mélyen ellentmondásos jellege már e sarkos ellentétben is megmutatkozik, eszmerendszerének megítélése pedig már több mint két évszázada megosztja a nyugati gondolkodást.

Az egyik oldalon azok állnak, akik a felvilágosodást (az általa vallott értékrenddel együtt) az európai szellemiség kimagasló teljesítményének tartják, s úgy vélik, hogy szükség van a folytatására és kiteljesítésére – e felfogásnak Ernst Cassirer korábban éppúgy híve volt, mint ahogyan napjainkban Jürgen Habermas. A másik oldalon pedig azok vannak, akik a felvilágosodást a modern európai szellem olyan eltévelyedésének tekintik, amelynek gyászos következményei épp napjainkban látszanak beteljesülni. S az ellenpólusok mindmáig ideológiai-politikai tartalommal telítődnek; a felvilágosodás feltétlen híveit és követőit a szembenállók mámoros észidealistáknak, a haladás dogmatikusainak, szélsőséges optimistáknak, hitetlen radikálisoknak és a haladás felkent papjainak tekintik, emezek viszont a felvilágosodás tanainak bírálóit, elutasítóit bigott tradicionalistáknak, reakciós pesszimistáknak vagy éppenséggel protonáciknak nevezik. S az ellenvélemények keresztütüzében az érvek és ellenérvek áradata nyilvánvalóan rávetült Schopenhauer bölcséletének értékelésére is, filozófiája többnyire szélsőséges megítélések erőterébe került.

Vegyünk tehát szemügyre ennek kapcsán néhány kulcsfontosságú elemet! A legelső ezek közül az ész és annak pozíciója, hatásköre. Schopenhauert a múltban gyakran illették az *irracionálizmus* vádjával; e vád elterjesztésében hazai viszonyok között legfőképp Lukács György jeleskedett.⁶ Schopenhauer valóban kritikusan lépett fel az észhasználat bizonyos típusaival – így például a kritikátlan észidealizmussal vagy az úgynevezett dialektikus ész hegeli műfogásaival – szemben, de őt egyértelmű észtagadónak nevezni kifejezetten botorság és ferdtetés. Az ő esetében valóban épp arról van szó, hogy a maga korában valamilyen gondolati ellensúlyt igyekezett teremteni és képviselni az észbe vetett, túldimenzionált hittel szemben, s arra törekedett, hogy az emberben honoló ész fakultását valóban a maga helyén kezelje, körvonalazza annak valós súlyát, helyét. Mindenekelőtt *A világ mint akarat és képzet* című főművének második kötetében – ahol „a fogalmak és az ész felbecsülhetetlen értékéről” is ír – tette meg ezt a korrekciót, ami egyértelműen jelzi, hogy a fő hangsúlyt bölcséletében a világosságra helyezi, sőt épp egyik fő ellenfelét, az ultraracionalista Hegelt marasztalja el azért, hogy megfogalmazásai ködösek, és zavaros szómágiája filozófiájában már az érthetőség rovására megy. A diszkurzív ész Schopenhauer nagyon is megfelelő eszköznek tartja a jelenségvilág megismerése, alakítása, igazgatása vonatkozásában, ugyanakkor arra az álláspontra helyezkedik, hogy a lét értelmének végső kérdései az ész előtt zárva maradnak. Schopenhauer e felfogása úgy is értékelhető, hogy az

ő világképe tulajdonképpen egyfajta ellentét a világ korlátlan megismerhetőségét hirdető felvilágosodás kori, valamint a hegeli racionális dogmával szemben. Az értelem, az intellektus az ő megítélése szerint az akaratból ered, s ez eleve behatárolja a használati körét; rámutat arra is, hogy az emberi intellektus csak látszólag szuverén és autonóm, valójában szolgál, a legvégső lételev, az akarat szolgálatában áll, és csak a legnagyobb erőfeszítéssel képes függetlenedni annak hatása alól.

Az emberi eszeség további fogyatékoságának tartja azt, hogy az ész nem csupán a valóság pontos leképezésére szolgáló eszköz – holott többnyire ez a meggyőződésünk vele kapcsolatban –, hanem az is része a természetének, hogy *tévutak* kiindulópontja is egyben, a legkülönfélébb *tévképzetek*, *agyrémek* kiapadhatatlan forrása, méghozzá lényegi vonatkozásokban. Mintha csak nagy kortársa, Francisco Goya egyik híres metszetének feliratát visszhangozná: „az ész álma rémségeket szül”. Az intellektus másik tökéletlenségének pedig azt tartja, hogy az töredékes, mivel „mindent egymás után tudunk csak megismerni”, szukcesszíve tehát, nem pedig egyszerre, egyazon időben. Mindeme fogyatékoságok ellenére – melyek felsorolása még korántsem teljes – a német filozófus mégis kitart a világos belátás imperatívusza mellett. Egyik kitétele akár filozófiai krédójának is tekinthető: „...ha van valami, ami kíváncsú a világon [...], az tulajdonképpen abban lelhet fel, hogy fény vetüljön létezésünk sötétségére, és hogy ily módon e rejtélyekkel teli létezésről valamilyen felvilágosítással szolgáljon...” A fény és a világosság szimbolikája tehát éppúgy jelen van az ő filozófiájában, mint ahogyan a felvilágosodásában, legfeljebb annak pozíciója, hatásköre más.

S van valami, ami Schopenhauer szerint a világosság és az érthetőség legfőbb fedezete; ez pedig nem más, mint a *tapasztalat*, közelebről pedig a *szemlélet*. Nem győzi hangsúlyozni a szemlélet fontosságát, amelyet – Schelling nyomdokában, ámde tőle eltérő nyomatékkal – *intellektuális szemléletnek* nevez. Gyakran kiemeli, hogy „a szemlélet képezi minden ismeret forrását”, s a korabeli német gondolkodásban túltengő spekulatív jelleggel szemben joggal jelenti ki: „az igazi bölcsesség forrása nem az absztrakt tudásban van, hanem a világ helyes és mélyre hatoló szemléleti felfogásában”. A szemlélet funkciója viszont nemcsak az, hogy a közvetlen és biztos ismeretek forrása, hanem egyúttal az is, hogy ellenőrzése alatt tartja az elköborolni, tévutakra lépni mindig hajlamos eszt. S amikor Schopenhauer körülírt formában megfogalmazza a „vissza a szemlélethez” jelszavát, mintha egyúttal távoli előhírnöke is lenne annak a fenomenológiai munkaprogramnak, amelynek klasszikus megfogalmazása Edmund Husserl nevéhez

fűződik: „vissza a dolgokhoz”! Egyszóval az intellektuális szemléleti alapokhoz való visszatérés Schopenhauer filozófiájában korántsem az úgynevezett irracionálisnak tett engedmény, hanem éppenséggel a fogalmak fegyelmezett kordában tartásának – s ezzel a gondolkodás szabatosságának – legfontosabb eszköze.

A ráció kérdésköre mellett a schopenhaueri bölcelet másik *punctum saliens* a pesszimizmus. Ennek kapcsán a filozófust gyakran érte az a vád, hogy bölceletét valamilyen homályos érzegősségnek engedte át, és hogy azt áthatja – a késői Nietzschevel szólva – valamiféle keresztény kriptaszag. Az ilyesfajta – valóban kritikával illethető – nézetek viszont írásainak legfeljebb csak néhány, hangsúlyosan romantikus felfogású passzusában lelhetők fel (legfőképp főműve első kötetében, amelyet fiatalon, javarészt még harmincéves kora előtt vetett papírra), egészében azonban az említett bírálat nem helytálló. Először is azt kell itt figyelembe venni, hogy a filozófiájában kétségtelenül meglevő pesszimista hangvétel *mivel szemben*, minek az *ellentété*ként fogalmazódik meg. S ennek kapcsán újfent a felvilágosodásra, valamint a korabeli német idealizmusra kell gondolni, amely irányzatokat viszont elemi erejű, már-már patológiai természetű *optimizmus* hatott át. Ezek az irányzatok ugyanis nem egyszerűen bizakodók voltak az emberiség jövőjét illetően, hanem az optimizmusnak olyan megittasult, szélsőségesen mámoros formáit képviselték, hogy az szinte páratlan az emberiség történelmében, s ennek későbbi – bár egyre gyengülő – hullámai egészen jelenkorunkig terjednek. Nos, ha ebben az intellektuális erőterben helyezzük el Schopenhauer pesszimizmusát, ha e viszonyításban szemléljük, akkor az immár nem egy magányos gondolkodó morbid, beteges hangulatfilozófiájának tekinthető, hanem sokkal inkább a *kijózanodás* receptúrájának, egy – a világ természetét, mibenlétét illető – *józan, realisztikus* állásfoglalásnak. S ebben filozófiája egyfajta előfutárszerepet is betöltött. A mélyebb problémát itt az jelenti, hogy az utópiák, a jövőre vonatkozó hazug illúziók mákonya a modernitás emberét jó kétszáz esztendeje olyannyira és oly hosszú időre elkábította, hogy emiatt szinte már elveszítette az elfogulatlan valóság szemléletre való képességét. S ennek folyománya az is, hogy Schopenhauer bölcelete olykor már idegborzolón idegennek tűnik az említett, illuzórikusan rajongó idealizmus bűvkörében.

Másodszor, nem árt tisztában lenni azzal, mit is értünk pesszimizmuson. Figyelemre méltó, hogy a pesszimizmus igazi természetét nem is annyira a filozófusok ismerték fel, értették meg, hanem inkább a szenzibilisebb költők voltak fogékonyak rá, s köztük is a leghelytállóbb értelmezést a

magányos magyar költő, Juhász Gyula adta, aki Reviczky-tanulmányában így fogalmaz: a pesszimizmus, alapjában véve „nem elkeseredés, nem szomorúság, nem is kétségbeesés, mert nem hangulat, de *világnézet*. Az élet értéktelensége és gyötrelmének tudata és lemondás az élet akarásáról. Gyökere tehát az agyban és nem a szívben, a gondolatban és nem a hangulatban keresendő.”⁷ A költő tehát világosan felismeri, hogy a pesszimista bölcelet nem hangulat-, hanem gondolatfilozófia, nem letargikus érzelmek, hanem mélyen átgondolt elméleti állásfoglalások együttese.

Harmadszor, a schopenhaueri filozófia korántsem valami enervált, tehetetlenségbe ájult pesszimizmus megtévesztője. Nem a *gyengék* pesszimizmusa ez – ahogyan később Nietzsche állította –, hanem épp ellenkezőleg: a maga nemében olyan *rettenthetetlen* pesszimizmus, amely a múlt és a jelen fenyegető szorítása elől nem menekül el a megalapozatlan illúziókkal teli jövőbe, hanem ehelyett realisztikusan számot vet azzal, hogy az emberi létezésnek felszámolhatatlan korlátai vannak, józan pillantással szemléli az emberi természet színét és visszaját. S pesszimizmusának már csupán most említett vonásai is elegendő támpontot nyújtanak ahhoz, hogy bölceletét ne negatív előítéletek által vezetettve, hanem valós súlya és értéke alapján vegyük szemügyre.

Általános kiindulópontként fogalmazható meg, hogy valamely nagy filozófia elsődleges mozgatórugóját nem valamilyen világosan megfogalmazott, szabatos formába öntött tételmondat képezi, amelyet aztán más filozófiai rendszerek tételmondatainak sorába be lehet illeszteni, hanem sokkal inkább egy olyan eredeti *világintuíció*, eredendő *ősfelismerés*, amelynek függvényében aztán a filozófus később kidolgozza a maga kategóriáit, fogalomkészletét, s teszi a filozófiai világ számára is elfogadhatóvá ily módon. Schopenhauer esetében kiváltképpen ez a helyzet. Az ő tömör tételmondata akár fő művének immár fogalmilag letisztult címe is lehetne: *A világ mint akarat és képzet*. A mögöttes alapintuíció viszont az a *szemléleti őstény*, hogy a világ legvégső lényegét, textúráját az *akarat* teszi ki. Természetesen lehet kárhóztatni Schopenhauert azért, hogy megnevező terminusnak épp az akaratot választotta (s, mondjuk, nem az erőt), hiszen az akarat szemantikájába bizonyos metaforikus tartalmak is óhatatlanul belejátszanak. Ámde e választását vissza lehet vezetni arra a mögöttes üzenetre is, amely felől értelmezhető. Az akarat ősválósággá tétele legalábbis két vonatkozásban fontos üzenetet hordoz: a világ legvégső lényege nem észszerű, nem racionális természetű; ez az akarat épp ezért nem rendelhető az értelem (emberi vonatkozásban a racionális morális megfontolás) gyámsága alá, hanem valami vég nélküli, önma-

gát örökkön ismétlő és újraszülő készítés, mozgás, minden irányultság híján levő, szakadatlan dinamika.

Az ablakon kitekintve házakat, fákat látunk, templomtornyokat és felhőket, s tudatunkban ezek a maguk közvetlen valóságában dolgokként, *egyedi jelenségekként* tűnnek fel; ha azonban megfosztjuk őket mindama tulajdonságoktól, amelyek őket fává, templomtoronnyá stb. teszik, akkor – a *mélységekig hatoló szemlélés* révén – eljutunk oda, hogy ezek mind *akaratból szőtt* egyediségek legvégső fokon, egy és ugyanazon végső világlényeg *megnyilvánulásai*. S e felismerést vonatkoztathatja az ember önmagára is; mi több, állítja a német filozófus, önmagam akaratként való felfogása – mégpedig saját magam *élő, eleven testként* való felfogásának közvetlen tapasztalataként – szolgáltat kulcsot a világ összes többi jelensége akaratként való felfogásához.

E ponton persze feltehető a kérdés: ha Schopenhauer a világ végső természete kapcsán egyetemes kijelentéseket tesz, akkor mennyiben igazolhatók kijelentései természet-tudományosan, hiszen a valóság végső állagának felderítése mégiscsak a tudományok dolga. Schopenhauer erre minden bizonnyal azt felelné, hogy már a pusztán kérdés is rosszul van feltéve; ő ugyanis nem *leírni* vagy *magyarázni* kívánja a világot, hanem az emberlét felől kívánja *értelmezni*. Eljárása tehát kifejezetten *hermeneutikai* jellegű, aminek a fő mű második kötetében kifejezetten hangot is ad: „...a filozófia nem egyéb, mint magának a tapasztalatnak a helyes, egyetemes megértése, értelmének és tartalmának helytálló értelmezése.” Azok a tudományok pedig (fizika, csillagászat stb.), amelyek a világ végső szerkezete feltárásának igényével lépnek fel, nem egyebek, mint az akarat egy-egy különálló zónájának feltérképezői, a szó szoros értelmében vett *akarattudományok*. Ezeket magukat – az emberen keresztül – úgyszintén az akarat működteti, tehát az, amit kutatásaik révén a felszínre hoznak, nem-hogy külső rálátást biztosítana az akarat világára, hanem éppenséggel nagymértékben foglya annak. Az tehát, amit Schopenhauer vall, soha *nem cáfolható tudományosan*, legfeljebb emberileg *utasítható el*, mondván: tana a maga egészében *nem hihető*.

Továbbmenve: ez az akarat – immár az élővilágra és még inkább az emberre vonatkoztatva – folyton kielégülésre tör, hiszen mi más állna szakadatlan törekvése, indíttatása mögött. Teljes és tökéletes kielégülésre azonban soha nem képes. Addig ugyanis, amíg kielégülésre tör – tehát amíg még nem érte el célját –, valamiféle *hiány* érzete irányítja, hiszen épp ennek megszüntetése végett lendül mozgásba, a hiány ugyanis szenvedést okoz neki. Ha viszont megtörténik a kielégülés, beteljesül a törekvő akarat célja, akkor röviddel ezután megjelenik az unalom, a csömör, s ez va-

lójában már a szenvedés egy másik válfaja. S ettől csak az szabadít meg, ha új vágyakozás, az akarás új célja tűnik fel a láthatáron, s ezzel a folyamat újraindul. Így válik teljessé a létezés önmagába visszatérő, örök láncolata, amelynek lényegét, folytonos kenőolaját az annak legmélyén honoló akarat adja. S ez a jelenség megfigyelhető az emberi létezés minden szintjén, a hétköznapi világában éppúgy, mint valamilyen szélsőséges helyzetben. Példa lehet erre a bélyeggyűjtő, akit először valósággal elemészt a vágy, hogy megszerezzen egy bizonyos bélyegsorozatot, ámde mikor az végre a birtokába kerül, már nem tud mit kezdeni vele. Megelégedettsége idővel vagy unalomba fullad, vagy akaratát az acélozza meg újból, hogy immár egy másik bélyegsorozat megszerzésére irányul a vágya. A másik végre példa lehet az a dúsgazdag pénzember, akiben pontosan ugyanolyan folyamat zajlik le, mint a jámbor bélyeggyűjtőben. A pénz megszüntethetetlen akarása az, ami folytonosan motiválja.

Mondanivalóját a német gondolkodó az alábbi, már-már költői szépségű képben összegezi: „Valóban hihetetlen, hogy kívülről nézve milyen semmitmondóan és jelentéstelenül, belülről tekintve mily tompán és gondolatlanul folydogál el a legtöbb ember élete. Fakó vágyakozások és kínok, álmodozó ödöngés a négy életkorszakon át a halálig, amit triviális gondolatok sora kísér. Olyanok ezek az emberek, mint az óraművek, melyeket felhúztak, s amelyek járnak, de nem tudják, miért; s valahányszor egy embert nemzenek vagy megszülnék, az emberi életnek ezt az óraszerkezetét újra felhúzzák, hogy a már számtalanszor elismételt kis gépi dallamot eljátsza, tételről tételre és ütemről ütemre, jelentéktelen variációkkal.”⁸

Schopenhauer éleslátására, mély emberismeretére és intellektuális bátorságára volt szükség ahhoz, hogy kimondja, az ebben az értelemben vett akarat a létezés alapja. Felismerése radikálisan új, az erre reflektáló későbbi gondolkodók pedig – Nietzsche a hatalom akarása, Heidegger pedig az akarás akarása formulájában – lényegében ezt a gondolatkezdeményt vitték tovább más és más irányba. Kettejük közül intellektuálisan Nietzsche volt a becsültebb; ő legalább nyíltan bevallotta, hogy az akaratfilozófiát ő már másféle irányban gondolja tovább, mint ahogy azt korai szellemi mestere annak idején elgondolta. Heidegger viszont ravaszabbul jár el e vonatkozásban, például akkor, amikor egyik, Freiburgban tartott előadássorozatában (*Was heißt denken?* 1951–1952) épp azt igyekszik elődje nyakába varrni, amitől Schopenhauer végső fokon el akart távolodni. Ezt írja: „Schopenhauer ugyanezt gondolja és véli, amidőn a világot akaratként és képzetként gondolja el. [...] A létezők léte az újkori metafizika szá-

mára akaratként jelenik meg.”⁹ Vagyis Heidegger elköveti azt a csúsztatást, hogy az akarat kapcsán Schopenhauer filozófiáját az általa „metafizikai gondolkodásnak” nevezett újkori bölcselet egyik rekeszébe helyezi el, holott Schopenhauer filozófiája nem az akarat kiteljesítésének programjában tetőzött, hanem épp ellenkezőleg, annak *felszámolását, megszüntetését* célozta.

Milyen világ tárul elénk akkor, ha azt a schopenhaueri akaratmetafizika szemüvegén keresztül szemléljük? E vonatkozásban olyan tagozódást vázolunk fel, amely a főmű első kötetében található tagolástól némileg eltér. Művében Schopenhauer valójában az emberi élet teljes keresztmetszetét tárja elénk. Más szóval teljes életprogramot nyújt, amely mint lehetőség elvileg mindannyiunk számára nyitva áll, ám e programot csak igen kevesen képesek következetesen végrehajtani. Ennek megfelelően az emberi létezés alsó, messze legszélesebb szintjét az akarat által uralt jelenségvilág képezi, melyben legtöbbünk élete zajlik. Ezt a szintet legnagyobbbrészt az akarat kielégítésének szüksége mozgatja, jellemző rá a szakadatlan tevés-vevés, az ügyletelés és üzletelés, a napi feladatok teljesítését előírányzó nyüzsgés. Ezt a szintet az egoizmus könyörtelen érvényesítése határozza meg, az emberek a saját érdekeiket tolják előtérbe, akár mások rovására is. Az életidő legnagyobb részét felemészti a fennmaradásért folytatott harc. Az a kép, amelyet Schopenhauer e szakadatlanul nyüzsgő, ám mélyebb értelem híján való világról ad, ugyanakkor számos vonatkozásban előképe annak a világnak, amelyet – az átlagos mindennapiság formájában – Heidegger tár elénk csaknem száz esztendővel később, a *Lét és idő* című művének lapjain.¹⁰ S e létezés mód feszes szövetébe bárhol hatolunk bele, tüstént megmutatkozik annak két szélső értéke, a hiányból táplálkozó szükség és ínség az egyik oldalon, a másikon pedig az elért cél után következő állapot: az unalom és csömör. Jellemző, hogy e szélső értékeket Schopenhauer a legkülönbözőbb mátrixokban jeleníti meg, így például a társadalmi csoportok variációiban és az időbeli létezés különböző formáiban is: „Amiképpen az ínség a nép örök ostora, az unalom az előkelő világé. A polgári életben a vasárnap reprezentálja, ahogy az ínségességet a hat munkanap.”¹¹

Külön színfoltját jelenti e tagozódásformának az, hogy Schopenhauer még a tudományt sem vonja ki a legalsó szint általános uralma alól. Úgy véli – s némiképp a kant-i világképre emlékeztető módon –, hogy a tudomány, a tudományos megismerés hatóköre nem terjed túl a jelenségvilágon, hasznossága pedig végső fokon kimerül annak ügyes és precíz igazgatásában, manipulálásában. A német filozófus e szint vonatkozásában minden további nélkül

elismeri a tudományok jelentőségét, sőt nélkülözhetetlenségét; mindössze azt vitatja el tőlük, hogy a létezés végső kérdéseire – már, ha e kérdésekre egyáltalán adható válasz – a tudományok révén kidolgozhatók, megadhatók a megfelelő válaszok. A tudomány, vallja Schopenhauer, adekvát választ adhat a jelenségvilágon belül felbukkanó Mikor?, Miért?, Hogyan? stb. kérdéseire, ám a filozófust igazán érdeklő tágabb körű kérdésre, a Mi-re, a mibenlétre, a létezők végső lényegére, sőt értelmére nem. Korszerűbb szakkifejezéssel élve mondhatjuk, hogy a tudományok státuszát Schopenhauer az *operacionalizmus* keretei közé helyezte. Ezzel viszont arra mutatott rá, hogy a tudományok által fenntartott és működtetett világ ugyanúgy az akarat fennhatósága alatt áll, mint a köznapi valóság, legfeljebb csak magasabb, olykor egzakt szinten jeleníti meg azt. A tudomány világa tehát nem egyéb, mint a magasabb hatványra emelt köznapi valóság.

Az a világ, amely Schopenhauer főművének ezerkétszáz oldalán a szemünk elé tárul, az eddig elmondottak alapján egy alapvetően rideg, sivár és minden ízében az akarat által uralt világról adott láttelep. A kérdés az, hogy vannak-e olyan pontjai e világnak, ahol felfeshítható a létezés feszes gyűrűje, s kiszabadulhat-e az ember az akarat igája alól. A német filozófus végső soron igenlő választ ad e kérdésre. S a kitörési pontot épp az intellektusban látja. Holott bírálói – élükön Lukács Györggyel – ugyancsak támadták őt amiatt, hogy az intellektusnak saját filozófiájában túl alacsony státuszt tulajdonít. Az igaz, hogy Schopenhauer az intellektus forrását az akaratban látja, és ezzel megvonja a feltétlen szuverenitást tőle; ám ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy az intellektus egy ponton túl mégiscsak képes függetlenedni az akarat uralma alól, sőt akár szembe is fordulhat vele. Persze nem mindenki esetében van ez így, hanem csak olyanokéban, akikben megvan az a *szemléleti zsenialitás*, megvan az a képesség, hogy az akaratból szőtt jelenségvilág fátylán átlásson. Őket nevezi *génuszoknak*. Azok a diszciplínák pedig, amelyek keretei között ez megvalósulhat, a *művészet*, az *etika* és a – bizonyos mértékben a misztikával azonosított – *vallás*. Schopenhauer ugyanazon területek kapcsán feltételezte a tapasztalati világból való kifelé mutató *lehetőségét*, mint amelyeket száz esztendővel később a korai Wittgenstein a maga korszakos – már említett – művében nyelvfilozófiai szempontból a tények világán túlmutató régióba utalt át. Ez is kétséghonhatatlanul jelzi a kettejük között fennálló szoros hatástörténeti kapcsolatot.¹²

Schopenhauer az ember méltóságát – és ily módon bizonyos mértékben az emberi létezés végcélját is – attól teszi függővé, hogy milyen mértékben képes megszabadulni az

akarat uralma alól. Úgy véli, hogy a *művészet* világában erre van mód. Ámde megítélése szerint ez mind a művészi intuíciónak, a mű megalkotásának, mind pedig a műalkotás befogadásának esetében pusztán csak időleges formában történik meg. (Mellékesen jegyezzük meg, hogy a kései korszakát élő Nietzsche felfogása, aki mestere tanítását ez idő tájt már radikálisan elutasítja, valamint a schopenhaueri álláspont között fellelhető jelentős különbség épp e terület vonatkozásában mutatkozik meg a legplasztikusabban. Schopenhauer arra az álláspontra helyezkedik, hogy a tiszta, akarattalan művészi szemlélet már teljes mértékben leoldódik az akarat járószalagjáról. Nietzsche viszont szinte a végsőig fokozza a *mámor*, a *fiziológiai gerjedelem* – mint a művészi alkotást elősegítő *életszükséglet* – jelentőségét. A *hatalom akarása* című kompilációban például így ír a művészről: „a művészek, ha érnek valamit, akkor erősek [testileg is], nagyvonalúak, erőből duzzadók, igavonó barmok, érzékiek”¹³. Kettejük vitájában a művészi *ihlet* mint „felülről” jövő sugallat áll szemben az „alulról” ható mámorral, gerjedelemmel.)

A világ lényegét képező akarat uralma alóli felszabadulás tartós, sőt akár végleges formában való lehetősége az *etikában*, illetve egy misztikus színezetű *vallásfilozófiában* lelhető fel. S egyben ez az a pont, amelynek kapcsán Schopenhauer bölcseletében megjelennek az óind vallásbölcseleti tanok, a buddhizmus és a hinduizmus. Az európai filozófiatörténet megrendítő pillanatainak egyike, amidőn abban a gondolatrendszerben, melynek fő vonalait Schopenhauer mégiscsak a kanti filozófia azon intellektuális kőfejtőjében formálta meg, ahol gránitkeménységű fogalmak tucatjainak sok kínnal járó kivésése történik, hirtelen kinyílik az óind bölcselet lótuszvirága is. Itt elsősorban nem az az érdekes, hogy a német filozófus mennyire helyesen vagy helytelenül értelmezi ezeket a tanokat, hanem inkább az, hogy Schopenhauer személyében az első olyan jelentős európai gondolkodót tisztelhetjük, aki bölcseletében az ázsiai vallásbölcseleti irányzatokat is bevonta az európai gondolkörbe. Ennek nyilván megvolt az a praktikus oka is, hogy az európai gondolkodás történetén belül már nem talált elegendő intellektuális fogódzót ahhoz, hogy tanítása végső következtetéseit is megfogalmazhassa.

Bizonyos ellentmondásokra persze ezen a területen is rálehetünk. Így például homályban marad annak tisztázása, hogy az akarattól való megszabadulás folyamata mennyiben marad maga is akarati aktus, hiszen az akaratról való lemondás éppenséggel az akarat részéről követel meg komoly erőfeszítést. Az alaptendencia azonban ennek ellenére is világos; az akaratnélküliség magasztalásával Schopenhauer voltaképp annak a munkaprogramnak

üzent hadat, ami fő ellenfeleinek, a klasszikus német idealizmus képviselőinek mindennél drágább volt: a *tárgyasításnak*. A német idealizmusnak (Fichtétől egészen Hegelig) ugyanis épp az volt az egyik mozgatórugója, hogy kimutassa, az ember a tárgyasítás révén miként hozza létre, miként teremti meg igazi önmagát a társadalomban, ama történelemben, amelynek korolláriuma – az elképzelt idealitás alapján – az emberi lényeknek és személyes méltóságának igazán megfelelő, igazságos társadalom kialakítása. (Lényegileg ehhez hasonló felfogást képviselt az irodalom síkján a német klasszika több képviselője, Schiller, Goethe és mások is. S a maga eredeti értelmében, indulásakor – későbbi elaljasulását most figyelmen kívül hagyva – a marxizmus is részben e fennkölt remények romantikus valóra váltását célozta meg.) Schopenhauer viszont épp e gigantikus tárgyasító program lehetőségét vonja kétségbe. Azt állítja, hogy az egész vállalkozás kezdetől fogva félresikerült illúzió, hiszen mindez idegen az ember alaptermészetétől, s végső fokon mit sem változtat létezése biofiziológiai alapszerkezetén.

A tárgyasulás elutasítása – vagy legalábbis a létezés alsóbb szintjeire való korlátozása – ad magyarázatot arra is, hogy Schopenhauer miért utasította el oly erősen a *historikus* szemléletmódot, azt a feltételezést, hogy a változás lehetősége a történelem világában rejlik. Hiszen amíg a német idealizmus – és nyomában a marxizmus is – a történeti világban pillantotta meg az ember felnövekedésének tulajdonképpeni terepét, a haladás kiteljesedését és a folytatás lehetőségét, addig Schopenhauer épp ennek ellenkezőjét vallotta: azt, hogy a történelemben alapvetően minden csak *ismétlődés*, legfeljebb a történeti kosztümök, a ruházat, a maszk változik, ám a mélyebben fekvő lényeg – a megváltoztathatatlan emberi természet miatt – ugyanaz marad.

Schopenhauer bölcseletének a *mai korhoz* szóló *üzene*te megrendítő erejű. A schopenhaueri filozófia *igazsága* – amely szinte soha nem esett egybe annak *ázsiojával*, az *értékének megfelelő megbecsültségével* – szívósan, évtizedről évtizedre küzdötte ki magát, nyerte el a maga érvényességét. S aztán előbb a forradalmak kóros lázálma igazolta a német filozófus tanításainak, felismeréseinek igazságát, majd a progresszió lapossága és unalma. Erre következett a két világháború borzalma, a totalitárius diktatúrák szörnyűségei, majd a jólét évtizedeinek pöffeszkedő unalma, aztán a globalizáció pillanatnyi tündöklésének törpesége, jelenkorunkban pedig a mély válság kiúttalansága és kongó üressége. A mai, túlhajtott technikai civilizáció a maga elektrotechnikai apparátusaival, a kutyuk világával nem egyfajta igazolása a fejlődésnek és fejlettségnek, hanem ép-

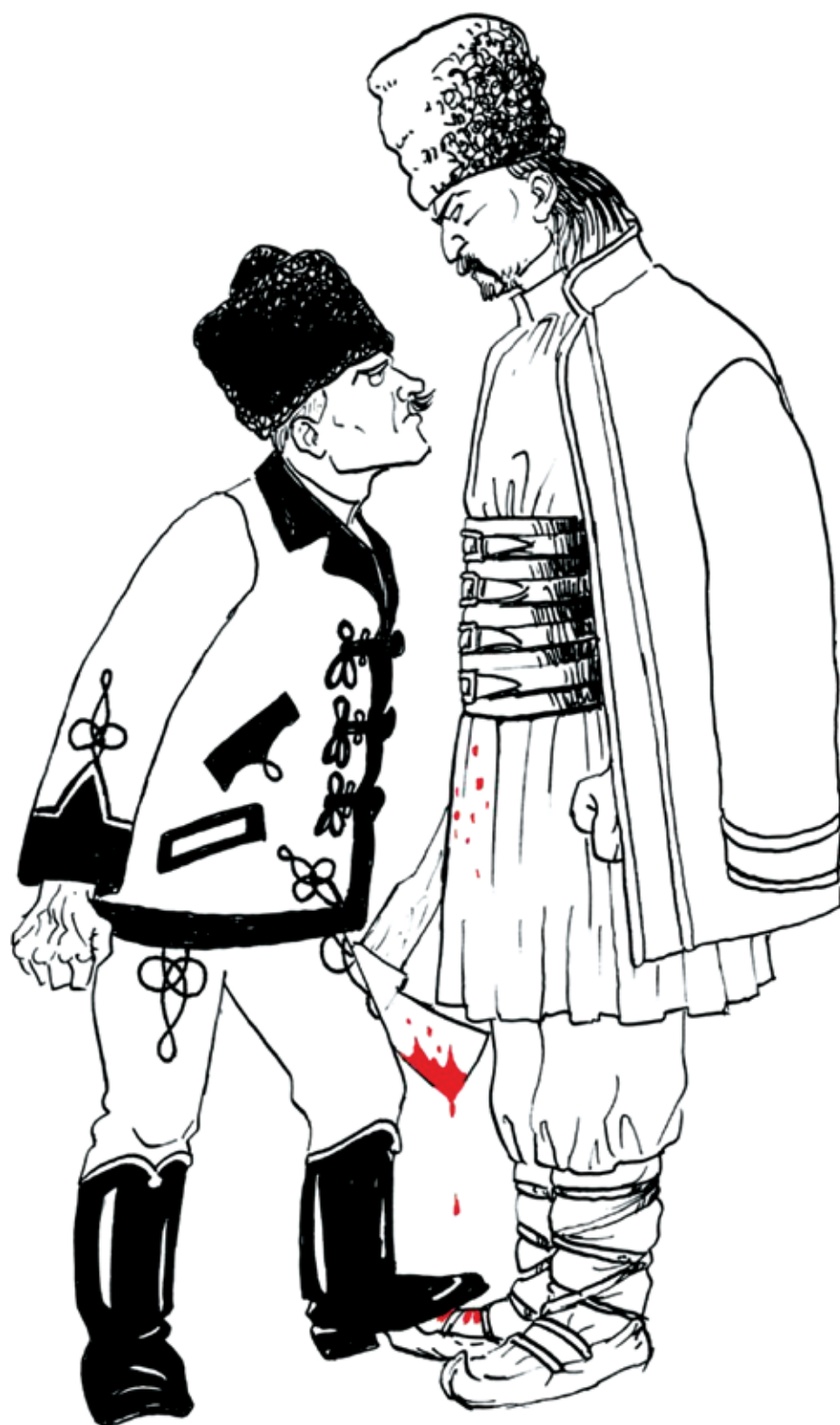
penséggel a cáfolata annak. Ha a világot szemügyre vesszük – tartva magunkat a szemléletesség schopenhaueri alapelvéhez –, és megkérdőjelezzük a modernitás haladás-mítoszait, a mennyiségi mutatókkal bőségesen alátámasztott fejlődéstrendek „megfellebbezhetetlen” igazságát, akkor kénytelenek vagyunk elfogadni a schopenhaueri filozófia igazságát, vagyis azt, hogy a jelenlegi világban a minden kontrollt elvesztő, zabolátlan *akarat* uralkodik. Schopenhauer ama felismerése, hogy az *akarat* mindenható, messze megelőzi a hatalom akarásának nietzschei és az akarás akarásának heideggeri vízióit.

Ez pedig a számvetés, a mérlegkészítés, az egyenleg megvonásának szükségességét veti fel: hogyan jutottunk ide? Hogyan válik a világ – minden bősége, fullasztó gazdagsága ellenére – ismételten egyre élhetetlenebbé, a „siralom völgyévé”? Miért vallott kudarcot a tárgyasítás, a modernitás eme büszkesége, amelynek fenségességét már Hegel – később pedig Marx is – harsogva hirdette? Schopenhauer viszont, helyes érzékkel, mindig is viszolygott tőle. Miért jutott a történelem ebek harmincadjára? Másként szólva és Samuel Beckett *Proust*-tanulmánya egyik kitételét¹⁴ tágabb körűen ide vonatkoztatva: miért lett a történelem az embernek saját maga által létrehozott, ahhoz mindörökre hozzáláncolt okádéka?

Talán nem azért, mert az ember – a tárgyasítás pozitív víziójának egyfajta ellentétéként – előbb-utóbb mindent elront, mindent tönkretesz, amihez hozzáfog, amibe belekezd? Talán nem ez a felismerés bújik meg a „bűnös cselekedetek” teológiai fogalma mögött, amelynek problematikájával Schopenhauer a fő mű mindkét kötetében foglalkozott? S vajon nem áll-e e mögött az a legmélyebb sejtélem – amit még elgondolni is szörnyű –, hogy a Teremtés-projekt központi eleme, vagyis az ember nevű termék félresikeredett, hogy a Teremtő – bárki lett légyen is az, *Deus sive natura* – az ember megteremtésével selejtet hozott létre? Aki tulajdonképpen nem érdemes arra, hogy létezzen? Bárhogyan is állunk, nem elég az, hogy az ember létezik, egyszersmind *számot is kell adnia* létezéséről. Értelmezésünk szerint az életakarat-megtagadás és a világból való kivonulás schopenhaueri gondolatának legmélyén ez állhat. Úgyszintén megrendítő látni *exodusának* stációit, a kivonulást saját korából, aztán Európából, végül pedig az emberiségből. Schopenhauer alaptörékvése az *eredőhöz*, a létezés alapkérdéseire vezet vissza minket. S talán ennek is tulajdonítható, hogy miért tett szert oly nagy népszerűsége a Monarchiában is, amely fölött a századforduló idején már megjelent az enyészet szelleme.

JEGYZETEK

- 1 JANIK, Allan – TOULMIN, Stephen: *Wittgenstein's Vienna*. New York, Simon and Schuster, 1973, 18.
- 2 JACQUETTE, Dale: *The Philosophy of Schopenhauer*. Chesham, Acumen, 2005, 252.
- 3 YOUNG, Julian: *Schopenhauer*. London, New York, Routledge, 2005, 228.
- 4 JANIK – TOULMIN: *i. m.* (1973), 71.
- 5 DÁVILA, Nicolás Gómez: *Escolios a un texto implícito*. Girona, Ediciones Atalanta, 2009, 602.
- 6 Vö. ezzel kapcsolatban LUKÁCS György: *Az ész trónfosztása* (Bp., Akadémiai, 1965) című művének Schopenhauer-fejezetét, amelynek szellemi igénytelenségét csak az értelmezés rosszindulata múlja felül.
- 7 JUHÁSZ Gyula: *Reviczky Gyula* (1905) = JUHÁSZ Gyula *Összes Művei V. Bp., Akadémiai*, 1968, 33.
- 8 SCHOPENHAUER, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. TANDORI Ágnes, TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1991, 426.
- 9 HEIDEGGER, Martin: *Was heisst Denken?* = Uő: *Gesamtausgabe. Band 8*. Frankfurt, Main, Vittorio Klostermann, 2002, 95–96.
- 10 Vö. ezzel kapcsolatban YOUNG, Julian: *Schopenhauer, Heidegger, art, and the will = Schopenhauer, philosophy, and the arts*. Ed. JACQUETTE, Dale, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 162–180.
- 11 SCHOPENHAUER: *i. m.* (1991), 415–416.
- 12 Világfelfogásuk hasonló struktúráját ily módon rögzíti Dale Jacques, az egyik kiváló Schopenhauer-kutató: „A nyelv jel-aspektusa Schopenhauer koncepciójának – a világ mint képzet – wittgensteini szemantikai változata. Ama része a nyelvnek, amely észlelhető az intuíció számára és gondolatban megjelenített. A nyelv transzcendens szimbólumaspektusa pedig Schopenhauer magánvaló dolog-koncepciójának wittgensteini szemantikai változata, amelyet transzcendens valóságként értünk, s ez a tünemények vagy képzetek világa alatt helyezkedik el.” JACQUETTE: *i. m.* (2005), 252.
- 13 NIETZSCHE, Friedrich: *A hatalom akarása*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 339.
- 14 „A szokás az a ballaszt, mely a kutyát a tulajdon okádékához láncolja.” BECKETT, Samuel: *Proust*. Ford. OSZTOVICS Levente, Bp., Európa, 1988, 15.



A magyar-oláh együttélés évszázadai

Juhász Sándor

Köztulajdonba vett műkincsek, 1919

■ A XX. század hazai történelmében kevés olyan pillanat volt, mely alkalmat adott magántulajdonú műgyűjtemények átfogó megismerésére. Egyik ilyen kivételes lehetőséget az 1919-es Tanácsköztársaság „teremtette meg”, melynek történései a legjelentősebb magyarországi kiállítást eredményezték privát tulajdonú műtárgyak tekintetében. Az esemény századik évfordulója jó apropó, hogy felidézzük a tárlatot és létrejöttének körülményeit.

Előzmények

1918-ban az I. világháborút elvesztő Osztrák–Magyar Monarchia széthullott, a hazai őszi- és téli forradalomnak köszönhetően megalakuló Károlyi-kormány rövid idő után lemondott, a hatalom a Kun Béla vezette kommunisták kezébe került, akik 1919. március 21-én kikiáltották a Magyar Tanácsköztársaságot. Az országot a Forradalmi Kormányzótanács irányította, az egyes területeket a miniszteri hatáskörrel rendelkező népbiztosok felügyelték. Ez a kormány gyökeresen szakított a korábbi tulajdonviszonyokkal. Kárpótlás nélkül államosította a pénzintézeteket, a lakóházakat, az ipari, bányai és közlekedési üzemeket, de a mozit, a színházakat, a könyvtárakat is mentek a közösbe. A magántulajdonú műkincsek sem kerülhettek el sorsukat, elvételük jól nyomon követhető levéltári dokumentumok és a korabeli sajtó alapján.

Lefoglalás

Az új kormány első rendelkezései közé tartozott a muzeális értékű művészeti alkotások köztulajdonba vétele, amire Wilde János és Pogány Kálmán, a Szépművészeti Múzeum munkatársai tettek javaslatot. Az *Est* cikke szerint: „...még a proletárdiktatúra kikiáltása előtt titokban összeírták a képgyűjteményeket és a műkincseket, megállapodtak az egyöntetű gyors eljárásban, az volt az elvük, hogy először az abszolút becsű műalkotásokat foglalják le, csak azután gondolkodnak a közepes értékű művek köztulajdonba vételére. A forradalom első éjjelén

jelentkeztek a kormányzótanácsnál, rögtön megkapták a felhatalmazást, és hajnalban politikailag megbízható múzeumi tisztviselőkkel alakult bizottságokkal megkezdtek a műkincsek lefoglalását.”¹ Az események valóban gyorsan követték egymást. A március 22-én kelt és Lukács György közoktatásügyi népbiztoshelyettes által aláírt dokumentum „megbízást ad dr. Pogány Kálmán elvtárs vezetésével dr. Antal Frigyes, dr. Kenczler Hugó és dr. Wilde János elvtársaknak a budapesti és vidéki magános és különböző jogi személyek tulajdonában levő muzeális becsű műtárgyak zár alá vételére, illetőleg közgyűjteményekbe való elszállítására. Nevezettek intézkedéseinek a tulajdonosok feltétlenül engedelmessé tartsanak, és az illetékes katonai és polgári hatóságok őket működésük közben a legmesszebbmenő támogatásban (karhatalom, szállítóeszközök stb.) kötelesek részesíteni.”² A foglálási akció már másnap délelőtt elkezdődött, amihez a Fabik-tengerészcsapat tagjai adtak fegyveres kíséretet. Elsőként a festőművész Hatvany Ferenc lakását keresték fel, aki jelentős műgyűjtője volt a korszak Magyarországnak. A látogatásról az alábbi jegyzőkönyv születt:

„1919. március 23-án délelőtt 12 órakor dr. Pogány Kálmán vezetésével dr. Antal Frigyes dr. Wilde János megjelentek báró Hatvany Ferenc műgyűjtő V. Nádor utca 3. sz. alatti lakásán, hogy a Forradalmi Kormányzótanács megbízásából nevezettnek tulajdonában lévő muzeális becsű műtárgyakat zár alá vegyék.

Báró Hatvany Ferenc megbízottja Horváth Jánosné bemutatja a bizottságnak báró Hatvany Ferenc tulajdonában lévő műtárgyakat, azok zár alá vételét tudomásul veszi, és kijelenti, hogy e tény minden következményeinek aláveti magát.

A jegyzőkönyv felolvasás után aláíratott.

A műtárgyak zár alá vétele után azok őrzésére Anka Terézia és Horváth Boldizsár katona elvtársakat hagyta hátra a bizottság.”³

Ezután Pogány, Antal és Wilde átsétáltak a közelben lévő Deák Ferenc térre, és Nemes Marcell lakásán foglaltak le műtárgyakat. A következő állomás Herzog Mór Lipót Andrássy úti palotája volt. A trió még aznap sort kerített Andrássy Gyula és Hatvany Józsefné anyagára, és nem voltak restek este negyed nyolckor bekopogni Bischitz Gyula Vigadó utcai lakásába sem. Mindenhol a fentihez hasonló jegyzőkönyvet írtak alá a tulajdonossal vagy annak megbízottjával, akinek nyilatkoznia kellett a máshol tárolt műtárgyakról is. A lefoglalt alkotásokat nem azonnal szállították el, ezért, ahol szükségesnek gondolták, két katonát hagytak hátra a biztonság kedvéért. Már két nappal a Tanácsköztársaság megszületése után zár alá kerültek Budapest legjelentősebb műgyűjteményei. A következő napokban hasonló tempóban folyt a munka, április 11-én kelt levelében Pogány már több mint hatvan budapesti magángyűjtemény „szocializálásáról” tesz említést.⁴ A műtárgyak lefoglalásakor készült jegyzőkönyvek alapján a korabeli magánkollekciók számottevő műtárgyai nemcsak megismerhetők, de konkrét tulajdonoshoz köthetők is lettek.

Közben vidéken is zajlott a munka, ahol leginkább Kenczler Hugó tevékenykedett. Egyik útjáról *Az Ujság* számolt be áprilisi számában. „A következő állomás a Vas megyei Nagycsákányban Batthyány Iván kastélya volt. Annak nevezetességei az 1912-i Vas vármegyei kiállításokon voltak láthatók Szombathelyen. Közöttük van az öregebbik Pieter Bruegelnek Keresztelő János prédikációját ábrázoló nagy és értékes festménye. Bruegelnek az egész országban ez az egyetlen eredeti munkája, s a Szépművészeti Múzeum érzékeny hiá-

nyát fogja megszüntetni. A szombathelyi kiállításon szerepelt azután négy életnagyságú bronz mellszobor is, köztük az V. Károlyt ábrázoló XVI., a II. Mátyást ábrázoló XVII. századi munka. Egyikük olasz mű, és mesterük minden valószínűség szerint Leone Leoni. [...] Érdekes, hogy a kincsek felkutatása sehol sem sikerült simán. Esztergomban a kincstár legértékesebb darabjai el voltak falazva, Fraknón ugyanúgy. A kevésbé értékes tárgyak azonban rendben a helyükön voltak. Nagycsákányban Kenczler sehogy sem bírt ráakadni a Bruegel-képre és a négy bronz mellszoborra. A kastély gondnoka végre kivallotta, hogy Batthyány Iván még novemberben a szombathelyi püspökvárba vitette őket. Nosza utánuk. A püspökvár régiségtárának nevezett lomkamrájában szerencsésen rá is akadt egy keskeny ládára, mely a Bruegelt rejtegette. Nehezebb volt a szobrokat kinyomozni. Azokat a püspökvár úgynevezett rejtekszobájában bujtatták el. A rejtekszoba egyik fele egy mennyezetig érő és könyvekkel sűrűn megrakott nyitott könyvespolc. Az alsó néhány sornyi könyv és mögötte való deszkafal eltávolítása után a szomszédos helyiségben megtalálták ládákban a szobrokat.”⁵

A gyűjtők többsége elsősorban nem a köztulajdonba vétel előtt igyekezett biztonságba helyezni műtárgyait, hiszen legtöbbjüknek a foglalási akció gyorsasága miatt erre nemigen volt lehetősége, hanem a világháborút követő zűrzavaros időszak kiszámíthatatlansága ösztökölte erre. Egyesek bankok pánccéltermeiben gondolták értékeiket biztonságban, mások inkább múzeumoknak adták át műtárgyaikat megőrzésre. Egyik sem jelentett védelmet a hatalom mohóságával szemben.

Archív enteriőr-
fényképek
az 1919-es
kiállításról



„1919. április hó 9.-én délelőtt 10 órakkor Pogány Kálmán, a közoktatásügyi népbiztos művészeti és muzeumügyi politikai megbízottja az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeumban az egyes gyűjtők által ott megőrzés céljából elhelyezett műtárgyakat a Forradalmi Kormányzótanács határozatából zár alá veszi. Petrovics Elek, az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum igazgatója a műtárgyak zár alá vételét tudomásul veszi, s ehhez képest kötelezi magát, hogy a zár alá helyezés tartama alatt a műtárgyakat sem a letétbe helyezőknek, sem másnak ki nem adja. Kijelenti, hogy a következő magyar állampolgár gyűjtők adtak át neki a Szépművészeti Múzeumban való megőrzés véget műtárgyakat: Andrassy Gyula, Edelsheim Gyulai Lipót, Glück Frigyes, Hadik János, Kohner Adolf, Nemes Marcell és Schuler Gusztáv műgyűjtők.”⁶

Petrovics még kijelentette, hogy tudtával és beleegyezésével Térey Gábor és Meller Simon osztályigazgatók múzeumi megőrzésre több műtárgyat átvettek Born Frigyes és Kornfeld Móric gyűjteményéből, valamint egy festményt Mikes Ármintól. Ezeket Pogány szintén zár alá helyezte. A műtárgyak tulajdonosai feltehetően nem repestek az örömtől, hogy megfosztják őket kedvenceiktől, de szuronyok fenyegető árnyékában kénytelenek voltak elfogadni az új hatalom játékszabályait. Különben is, a gyűjtők szemében egy múzeumi épület biztonságosabb helynek tűnt ezekben az időkben, mint egy könnyen kifosztható lakás vagy palota. A banki széfekekkel kapcsolatos teendőkről a napilapok tájékoztatták a lakosságot. „A pénzügyi népbiztos elrendeli, hogy mindazok, akik valamely pénzügyi intézetnél lévő páncélrekeszük kulcsát a forradalmi kormányzótanács XIII.

számú rendeletének 5. §-a értelmében a beszolgáltatásra megállapított nyolc napon belül az illető pénzügyi intézetnél e célból működő megbízottnak át nem adták, ezt április 15-ig megtegyék, mert ennek elmulasztása esetén a rekesz feltörése és tartalmának elkobzása minden utólagos határidő engedélyezése nélkül haladéktalanul meg fog történni.”⁷ Az érintettek többsége eleget tett a kérésnek, a „nagy intézeteknél a kulcsok 70–80 százaléka idejében beérkezett”⁸. A páncélrekeszekben talált műbecsű tárgyak szintén lefoglalásra kerültek.

A köztulajdonba került műtárgyak számát csak becsülni lehet. A Közoktatásügyi Népbiztosság 1919. júniusi jelentése szerint addig a Szépművészeti Múzeumba 1065, a Múcsarnokba pedig 548 muzeális értékű képet szállítottak be.⁹ Egy dátum nélküli jegyzék alapján¹⁰ a Szépművészetiben 1255, a Múcsarnokban pedig 731 volt a műalkotások száma, de ezek a listák nemcsak festményeket tartalmaznak. Más forrás alapján¹¹ kétezer darab körül voltak az értékes fajansz- és porcelántárgyak, az ötvösművek száma több százra rúgott, és rendkívül jelentős volt a fegyver- és viselettörténeti anyag. A különböző részadatok alapján legalább ötezer műtárgy került magántulajdonból a múzeumokba. Egy dátum nélküli dokumentum 69 érintett gyűjtőt sorol fel, de messze nem biztos, hogy teljes a lista.¹² A Tanácsköztársaság bukása után a tulajdonosok visszakapták elvett műtárgyaikat, de az akkor keletkezett dokumentumok sem teljeskörűen maradtak meg, ezért csak nagyságrendeket ismerünk.



Kiállítás

Már viszonylag korán felvetődött egy kiállítás megrendezésének gondolata a begyűjtött anyagból. A megnyitót április közepére tervezték a Műcsarnokban. Az eseményre a *Vörös Ujság* április 2-án megjelent száma

vén a legértékesebb műkincsek közulajdonba vételének fontosságát. Az elmúlt szocialistaellenes társadalom műemlékei – mondta – nagy értékkel bírnak és azokat meg kell tartani a következő nemzedék számára, még ha a kapitalista társadalmat is reprezentálják.”¹³ A korabeli

sajtóban ki-ki vérmérséklete, politikai elkötelezettsége alapján számolt be az eseményről, azonban mindenki egyetértett abban, hogy jelentős kiállításról van szó. Az anyag kvalitásával kapcsolatban Herman Lipót festőművész a következőket jegyezte be naplójába június 16-án: „Vasárnap délelőtt sietve kivonultam a Műcsarnokba, ahol a »szocializált« műkincsek vannak kiállítva. A Herzog, Hatvany, Andrásy, Kohner, Schuster (sic!) etc. gyűjteményekből a legszebb darabok. Itt vannak a Nemes által összehordott képek, a Grecók, a Brueghel Pieter Keresztelő Szent Jánosa, Munkácsy s Paál terem, a Tépéscsinálók s az Erdő belseje, a Courbet-k,

Daumier-ék, a Manet-ek, stb. stb. stb., melyekről nem lehet eleget írni a csodálkozás és elragadtatás hangján. Ilyen szép kiállítást még nem láttam, legfeljebb múzeumokban. Ez aztán igazán okos eredménye a kommun államának, hogy ezek a dolgok a szegény művész, s proli szemei elé kerülhettek. Azt hiszem, igen sokszor kimegyek e remekművekben gyönyörködni.”¹⁴

Hozzá hasonlóan sokan mentek gyönyörködni a kiállításban, de számosan hiányolták az eligazodást segítő katalógust. „Érthetetlennek tartjuk, hogy a rendezőség miért nem csináltatott katalógust a kiállításához, amelyben a nagyközönség s a bizonyára nagyszámú proletár munkásság számára, amely a kiállítást meg fogja nézni, egy kis magyarázat is lehetett volna. Ezt még a legburzsoább idők rendezősége sem mulasztotta el. Sürgősen kérjük e mulasztás pótlását.”¹⁵ A kiállítás rendezői valószínűleg azért késlekedtek a katalógussal, mert elhatározták, hogy egyedi grafikákkal és kisplasztikával bővítik a tárlatot, melyet átrendezés miatt július 17-én két napra bezártak. Az újrainytáskor a katalógus már az



Édouard Manet:
A Folies Bergère bárja
1882

is felhívta a figyelmet: „Csütörtökön megkezdődik a képek és szobrok átszállítása a városligeti Műcsarnokba, a következő héten a szocializáló bizottság megnyitja első kiállítását.” Ezt azonban szervezési problémák és a katonai helyzet alakulása miatt el kellett halasztani. A tárlatot végül 1919. június 14-én „délután 5 órakor Lukács György népbiztos elvtárs nyitotta meg, fejteget-



Édouard Manet:
La Rue de Berne
1878

érdeklődők rendelkezésére állt, előszava tömören foglalja össze a bemutatott anyagot. „Amit kiállítottunk, az anyagnak színe-java. A régi iskolák csaknem mindegyike képviselve van s vannak köztük igazi gyöngyszemek s nagy művészeti ritkaságok is. A legnagyobb mesternevek szerepelnek. A legértékesebb a XIX. század francia gyűjtemény, mely a francia festészet egész fejlődéséről szinte kimerítő képet ad, s egyik-másik mestert szinte egész sokoldalúságában mutatja be. A magyar festészetből néhány mestert – a legfontosabbakat – legjelentékenyebb darabjaikkal mutatjuk be. A szobrászatból aránylag kevés s nem is felette jelentős anyagra akadunk, ebből is kiállítottuk a javát. A kisplasztika volt gyűjtőink igazi területe a szobrászat terén, a grafikai teremben elkülönítve állítjuk ki, amit ebből a művészeti ágból vettünk birtokba; ami ott látható, mind elsőrangú érték s együtt olyan nagyszerű gyűjtemény, amelyért irigykedve fog reánk nézni nem egy a legnagyobb európai múzeumok közül. A grafikából a terem hatásának egysége érdekében s a francia gyűjtemény kiegészítéséül csak a modern anyagot mutatjuk be. Iparművészeti tárgyaink közül csak a gobelineket állítottuk ki, azért ezeket, mert ezek ábrázolásaikban a festészet alkotásaihoz kapcsolódnak.”¹⁶ A Múcsarnok tizenkét termét hétszáz körüli alkotás töltötte meg, melyek közel negyven gyűjteményből származtak. Volt, melyekből csak egy került a Múcsarnok falára, például Mikes Ármán vagy Ernst Lajos tulajdonából, másokébból több tucat. Legjobban Kohner Adolf anyaga volt reprezentálva 124 műtárgyával, de tekintélyes mennyiséget jelentett a nemzetközileg számon tartott Andrássy Gyula-, Nemes Marcell-, Hatvany Ferenc-, Herzog Mór Lipót-kollekció, valamint Majovszky Pál rajzgyűjteménye és Wolfner Gyula magyar festményei. Legalább tíz műtárggyal képviselte magát a szállodatulajdonos Glück Frigyes, az aszfaltgyáros Biehn János, az építész-vállalkozó Schiffer Miksa, a belsőépítész-bútortervező Faragó Ödön és a külföldön milliomosnak tartott Bischitz Gyula ügyvéd.

Katalógus

A köztulajdonba vett műkincsek kiállításának katalógusában nagyságrendileg 450 festmény (230 magyar művész munkája), 30 arcképminiatúr, 120 egyedi grafika, 100 szobor, kisplasztika, plakett, valamint 9 falikárpit szerepel. Az egyes műtárgyakról csak kevés adatot közöl, „megmondja a mester nevét, vagy az iskoláét, ha a mester kezét nem ismerjük, a mester életét évszámokkal jelzi, meg a kép festésmódját, az alapot, amelyre a festmény festve van, szobornál az anyagot, amelyből készült s a grafikánál megadja a technikát is. A történeti hűség okából s mert tudjuk,

hogy ez iránt erős érdeklődés mutatkozik, feltünteteti a katalógus a volt tulajdonosok neveit is.”¹⁷ Sajnos pontatlanságok is bekerültek a kiadványba. Például a Károlyi László tulajdonaként jelzett két August von Pettenkofen-kép (kat. VII/55 és 56) a szintén Károlyi, de Lajos anyagából került kiállításra. Ez csak akkor tűnik fel, ha valaki átnézi az egyes gyűjtőknél készült foglalási jegyzőkönyvet. Ennél nagyobb hibának tekinthető, hogy Millet pásztorához (kat. IV/27) Kohner Adolf neve kapcsolódik, miközben a festmény köztudottan Andrássy gróf gyűjteményének kiemelt darabja volt. Szóval, nem árt résen lenni.



Paul Gauguin:
Csendélet Laval
portréjával
1886

Azonosítás

A katalógus nem közöl illusztrációkat, és a művekhez megadott információ számos esetben kevés ahhoz, hogy száz év távlatából pontosan lehessen azonosítani a kiállított alkotásokat. A tárlatról készült enteriőrfotográfiák nyújtanak némi segítséget, de a Révész Imre és felesége, Bíró Irma által készített felvételekből csak néhány maradt fenn napjainkra. Műtárgycsoportok tekintetében viszonylag egyszerű dolgunk van a grafikai anyaggal, mivel ennek meghatározó része Majovszky Pál kollekciójából került a Múcsarnokba. Francia rajzgyűjteménye mintegy kétszáz lapot számlál, melyet más grafikai anyagával együtt a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozott 1934-ben. Bronz kisplasztikák és plakettek esetében azonban gondot jelent, hogy a legritkább esetben készültek egyetlen példányban. Az adott gyűjtőhöz köthető korabeli

reprodukción feltűnő kiállított tárgy későbbi sorsa csak akkor követhető, ha dokumentum támasztja alá. Ennek hiányában még kompozíciós és méreti egyezés esetén sem lehetünk teljesen biztosak, hogy a műtárgy azonos a '19-es tárlaton kiállítottal. A katalógus tételeinek több mint fele festmény, nem meglepő, hogy ezek azonosítása jelenti a legnagyobb feladatot. Több képnél probléma, hogy a mű teljesen más mester neve alatt szerepel a foglалási jegyzőkönyvben vagy más korabeli publikációban, mint a kiállításon. Arról nem is szólva, hogy egy adott alkotást esetleg egy másik művésznek tulajdonít napjaink szakirodalma.

Paul Cézanne:
Almák és kekszek
1880–1881



Vegyünk egy egyszerű példát Glück Frigyesnek, a Pannónia Szálló egykori tulajdonosának gyűjteményéből. Egy kampón lógó fogolymadár képe Willem van Aelst műveként szerepelt a kiállításon 1919-ben (kat. II/46), ma pedig Hendrik de Fromantou munkájaként van beletárolva a budapesti Szépművészeti Múzeum anyagába. Az eset nem egyedi, de nemcsak ez jelent dilemmát, hanem a semmitmondó képcímek is – gondoljunk a női és férfiportré vagy tájkép elnevezésekre. Néha pedig a bőség zavara vet fel kérdéseket, amikor egy művész több, azonos nevű alkotásával találkozunk. Nemes Marcell gyűjteményéből négy ostendei témájú pasztellt foglaltak le, melyből hármat állítottak ki, mindegyiket *Ostende* címen (kat. X/48, 59, 61). A festő feljegyzése szerint Nemes 1909. április 6-án több alkotását vásárolta meg, köztük öt ábrázolta a belga tengerparti városkát. Ha ezek közül

még ki is tudjuk sakkozni, pontosan mely Rippl-Rónai-kompozíciók voltak a gyűjtő tulajdonában 1919-ben, a Műcsarnok falára kerültekre csak tippelni lehet. Nemes anyagával különben csínján kell bánni, hiszen ő egyszerre tekinthető gyűjtőnek és kereskedőnek, több ezer műtárgy fordult meg kezei között, néhányat csak rövid ideig birtokolt. Vannak csak korabeli lakásenteriőről ismerhető művek. Ilyen például, Bonifazio Veronese *Krisztus előtt megjelenő házasságtörő nője* (kat. I/38), melyet a Herzog-palota egyik szalonjáról készült felvételen láthatunk – a festmény jelenleg a varsói Nemzeti Múzeumban található. Egyszóval, a kiállított műtárgyak azonosítása embert próbáló feladat, melynek teljes körű feldolgozásával még ma is adós a hazai szakma.

A köztulajdonba vett hatalmas anyagnak csak egy részét tették közszemlére a kiállításon, így is kiderült azonban, hogy magyar műgyűjtők kezén rendkívül értékes egyetemes művészeti anyag halmozódott fel a századfordulót követő évtizedre. Ennek alátámasztására a katalógus előszavában kiemelten kezelt „francia gyűjteményből” emelnénk ki néhány festményt, melyek a Műcsarnok V. és VI. termének falaira kerültek. Szerencsére mindkét helyiségről fennmaradt egy-egy korabeli fotográfia.

Az V. terem egyik falrészletéről készült fénykép bal szélén Eugène Boudin 1896-ban festett olajképe, a *Naplemente a kikötőben* látható, Hatvany Ferenc

gyűjteményéből,¹⁸ középen szintén az ő tulajdonából Camille Corot *Álmodozó Marietta* néven közismert festménye,¹⁹ mellette Berthe Morisot *Egy hölgy portréja*, Kohner Adolf anyagából.²⁰

A másik teremben készült felvétel bal oldalán Auguste Renoir *Szajna mentén*,²¹ majd Edgar Degas *Táncosok*²² és Claud Monet három festménye következik: az *Argenteuili táj*,²³ a *Művész családja a kertben*²⁴ és a *Három halászhajó*.²⁵ Ez utóbbi ma a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található. Szintén ennek az intézménynek az anyagát gazdagítja a Műcsarnok két termében bemutatott 57 képből két Pierre Bonnard,²⁶ egy Bastien-Lapage,²⁷ továbbá Maurice Denis²⁸ és Pierre Puvis de Chavannes²⁹ képek a Kohner-gyűjteményből, valamint Camille Corot *Margarétás hölgye*,³⁰ Herzog Mór anyagából. Az ő kollekciójából bőven jutott határainkon túlra

is ebből a két teremből. Ezek közül mindenképpen érdemes kiemelni Paul Gauguin 1886-os *Csendélet Laval portréjával*³¹ (Indianapolis), Paul Cézanne *Almák és kecskék* című kompozícióját (Párizs),³² Renoir az Henriot családról készült vásznát³³ (Philadelphia) és Édouard Manet *La Rue de Berne* című képét³⁴ (Los Angeles). A kiállított hat Manet-festmény közül azonban nem ez viszi el a pálmát, hanem egyértelműen *A Folies Bergère bárja*.³⁵ A Londonban található kép egykor Hatvany Ferenc tulajdonában volt, és a francia festő életművének kimagasló remeke. A művet 1916-ban vagy 17-ben vásárolta Paul Cassirer műkereskedőtől Berlinben, és a 20-as évek második felében adta el. Magyarországon csak egyszer, a 19-es tárlaton került nyilvánosság elé a festmény.

Ha csak az említett művek reprodukcióit tesszük egymás mellé, némi ízelítőt kaphatunk abból a gazdagságból, melyet az 1919-es kiállítás tárt a látogatók és katalógusán keresztül az utókor elé. Az elmúlt száz évben ugyan voltak hazai magántulajdonú műtárgyakból összeállított tárlatok, de minőségben még megközelíteni sem tudták a köztulajdonba vett műkincsek kiállítását.

JEGYZETEK

- 1 *Az Est*, 1919. április 6.
- 2 KISS Dezső – NÉMETH Lajos: *A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti élete*. Bp., Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1960, 132.
- 3 Szépművészeti Múzeum, Irattár, MTB. 6–7.
- 4 Uo., MTB. 77.
- 5 *Az Ujság*, 1919. április 22.
- 6 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 224/19.
- 7 *Az Est*, 1919. április 9.
- 8 *Az Est*, 1919. április 17.
- 9 GERELYES Ede: *A magyar múzeumügy a két forradalom időszakában 1918–1919. Tanulmány és dokumentumkötet*. Bp., szerzői kiadás, 1967, 40.
- 10 Szépművészeti Múzeum, Irattár, MTB 22-23.
- 11 A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása. Budapest, 1919. kat.
- 12 Szépművészeti Múzeum, Irattár, MTB 16.
- 13 *Népszava*, 1919. június 15.
- 14 HERMAN Lipót 1919-es naplója I. = *Enigma*, 2018, 93. sz., 90.
- 15 *Népszava*, 1919. június 15.
- 16 Lásd a 11. lábjegyzetet.
- 17 Uo.
- 18 Kat. V/17, lappang.
- 19 Kat. V/16, Puskin Múzeum, Moszkva.
- 20 Kat. V/15, The Courtauld Institute of Art, London.
- 21 Kat. VI/25, Kohnér Adolf, lappang.
- 22 Kat. VI/24, Nemes Marcell, magántulajdon.
- 23 Kat. VI/23, Kohnér Adolf, lappang.
- 24 Kat. VI/22, Herzog Mór Lipót, magántulajdon.
- 25 Kat. VI/21, Herzog Mór Lipót, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- 26 *Ebédülő Grand-Lempsban*, kat. VI/17; *Nagyanya gyermekkel*, kat. VI/18.
- 27 *Halottak napja*, kat. VI/2.
- 28 *Anyai boldogság*, kat. VI/14.
- 29 *Magdolna*, kat. VI/15.
- 30 Kat. V/8.
- 31 Kat. VI/10, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.
- 32 Kat. VI/5, Musée de l'Orangerie, Párizs.
- 33 Kat. V/27, The Barnes Foundation, Philadelphia.
- 34 Kat. V/18, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- 35 Kat. V/12, The Courtauld Gallery, London.



A cseh Libuše a dualizmusról: Hungáriáé mind a kettő.
Nekem egy sem jutott

Magyar Zoltán

A visszavárt Rudolf királyfi

Egy folklórhőssé vált trónörökös történelmi emlékezete

A Rudolf-hagyománykör kialakulása

■ A történeti mondák egyik legfőbb szervező eleme az azokban szereplő epikus hős alakja. A történeti mondákban rendkívül gazdag magyar folklórból mintegy négyszáz történeti hősről, történelmi személyről maradtak fenn narratív népköltészeti emlékek, köztük mondakörök formájában azokról a főbb XVIII–XX. századi Habsburgokról is, akik közvetve vagy közvetlenül ténylegesen is meghatározták a magyar történelmet.¹ Ferenc József és Erzsébet királyné fia, a trónörökös Rudolf (1858–1889) az egész birodalmat megrázó mayerlingi tragédia (1889. január 30-án szeretőjével, Vetsera Máriával öngyilkosságot követett el) által lett a magyar néphagyomány mondahőse. A paraszti szájhagyományban már addig is feltűnő Rudolf alakja körül – a szállongó pletykákból, különféle híresztelésekből – alig néhány év alatt egy teljesnek mondható mondakör formálódott ki. Rudolf népszerűsége már életében is édesanyjával vetekedett, amely népszerűség elsősorban a trónörökös magyarok iránti szimpátiájában keresendő. Mint Pisztora Ferenc írja: „A mítosz formálódását éppen a vágyakozások és várakozások indítják el, s a remények kudarca bontakoztatja ki azután teljességében, mint be nem vált elképzelések kielégítését célzó, az irrealitásba prociált valóság-pótlékot. A »Rudolf-mítosz« kialakulását illetően tudnivaló, hogy a magyarságban erőteljes vágyak éltek a nemzeti függetlenség, s egy magyarabb király iránt. Rudolfot magyar nyelvtudása, a magyar alkotmányban való jártassága, a magyar főurakkal való vadászbarátságai, a magyar írókkal fenntartott kapcsolatai stb. mindenesetre alkalmassá tették arra, hogy személyével kapcsolatban ilyesfajta reményeket tápláljanak.”²

Rudolf halálának könyvtárnyi irodalma van, s érthető módon nagy visszhangot keltett szinte azonnal a tragédia nyilvánosságra hozatalát követően. Újságcikkek, visszaemlékezések, ponyvanyomtatványok egész sora íródott róla, s a „megbízható hírek” iránti felfokozott várakozást



Rudolf
trónörökös
az Osztrák–
Magyar
Monarchia
tábornoki
egyenruhájában
1886

a bécsi udvar titkolózása még csak tovább növelte. Rudolf halálának híre természetesen a birodalom legtávolabbi részeiben is visszhangot váltott ki, s a halálesetről alkotott elképzelések némelyike az alsóbb néprétegekhez is eljutott. S minthogy az eset annyira megmagyarázhatatlan volt (váratlansága, a trónörökös fiatal életkora, a bécsi udvar ellentmondó nyilatkozatai és „ködösítési” igyekezete miatt), már az első percektől megfogalmazódott a gyanú a hír valóságtartalmát illetően. És mert

a személyes szimpátia és a nemzeti ábrándok is ebbe az irányba mutattak, rövid időn belül kikristályosodott a vélemény, miszerint Rudolf nem halt meg, csak különféle okokból halálhírét költik, és inkognitóban él valahol.

Ezek a hamarosan narratív formát öltő elképzelések képezték a magját annak a mondakörnek, amely Rudolfot a magyar néphagyomány egyik utolsó mondahőisévé és egyben az utolsó halhatatlan és visszavárt/visszatérő hőisévé avatta. Ez a mondahagyomány az évek során ki-

Rudolf
trónörökös
vadászaton
1888



egészült egész sor nemzetközi vándormotívummal, és számos korábbi magyar történeti személyiség folklórjából is magához vonzott, adaptált, aktualizált bizonyos elemeket. Főként Mátyás király népi hagyományköréből került át több folklórelem (álruhában járja az országot, pártolja és segíti a szegényeket, csak távozása után döbbenek rá valódi kilétére stb.). A Rudolf-mondakör népszerűsége a századforduló éveiben tetőzött, majd az első világháború idején érte el újabb csúcspontját, amikor a frontról hazatért katonák terjesztettek róla újabb és újabb, hitelesnek mondott híreket. Ezek azok az évtizedek, amikor ponyvafüzetek tucatjai jelentek meg róla, és amikor a magukat Rudolfnak valló szélhámosokról írt

beszámolók szinte mindennaposak lettek az újságok törvényszéki rovatában. A titokzatos eltűnéséről, eltűnése okairól, visszavárásáról és álruhás feltűnéséről keletkezett népi elbeszélések a Székelyföldről Sopron megyéig a Kárpát-medence majd minden zugában ismertté váltak, s a néprajzi gyűjtések azt mutatják, hogy ezek a történetek kivált az ország központi részein lettek igazán népszerűek. Kálmány Lajos – Szeged vidéki és bánsági gyűjtései tükrében – már az „örökéletűek” között említette Rudolfot, s több ilyen értelmű mondát is közreadott róla.³ Rudolf emléke még az 1920–1930-as években is eleven lehetett, a II. világháború után azonban hagyományköre fokozatosan kikopott a köztudatból, mindazonáltal még napjainkban is előkerül – olykor a lehető legváratlanabb módon és nem várt helyeken – egy-egy Rudolfot, Rudolf bujdosását megörökítő mondaszöveg.

Már a Rudolf-hagyománykört első ízben ismertető Herrmann Antal is jelzi, hogy „a trónörökös halálának terjedelmes bibliográfiája van. Ujságczikkek és memoárok, szenzációs és pamflet iratok, ponyvatermékek egész irodalma keletkezett e tárgy körül. Egy jobbnévű német író, Planitz Ernő egész sor könyvet írt róla. A kevés számú tudó titkolózása mellett is kiszivárogtak egyes képzeletizgató részletek. A többé-kevésbé beavatottak és jól értesültek százféle verziót rebesgettek és terjesztettek. Valószínű, hogy ezen mende-mondák, híresztelések és pletykák némelyike elhatott a nép alsóbb rétegeibe is és ott hatással volt arra, hogy a néppszíh a maga világnézete, vágya és ízlése szerint alakítsa e motívumokat és különösen etiológiai találgatásokkal kísértse meg a megrendítő és izgalmas probléma megoldását. Ebből a szempontból a magyar néprajzot is érdekli e téma.”⁴

Az *Ethnographiában* publikált tanulmánnyal nagyjából egy időben jelentek meg Kálmány már említett délmagyarországi gyűjtései, s néhány, ide vonható folklóralkotás a nemrég kiadott *Alföldi gyűjtésben* kapott helyet,⁵ sőt, Kálmány egy további művében is kiemelte, hogy gyűjtőútjai során kivételesen sok Rudolf-fal kapcsolatos mondára lelt.⁶ S noha Szendrey Zsigmond mondakatalógus-vázlatában nem szerepelnek Rudolfról szóló történetek, Solymossy Sándor *A magyarság néprajza, Monda* című fejezetében külön egységet szentelt – Herrmann nyomán – a Rudolf-mondakörnek. Solymossy ugyanis csak a trónörökös hagyománykörének hiedelemhátterét, a visszatérő hős típusának epikai jegyeit hangsúlyozta ki, s mint írta, „a kedveltség, a rokonszenv a hősi alak iránt nem engedi meg, hogy olyan zavaró mellékhangulat keveredjék emlékü felidézésébe, amilyen a halál gondolatára minden naiv hallgatóban feltámad”. Továbbá

Solymossy is utalt a hagyománykör kapcsán a vándortípusok megjelenésére és az aktualizálás szerepére.⁷

A századforduló éveinek izgalmas forráscsoportját tárta fel Pisztor Ferenc a pszichiátriai és elmeorvosi kórrajzok vizsgálatával. E kórrajzok a betegek téveszméit diagnosztizálják, melyekben gyakran tűnnek fel a Habsburg-ház fő alakjai is, kivált Rudolf. „A mítosz torzítása – írja Pisztor – rendszerint egybeesik annak patológiás továbbfejlesztésével. Itt többnyire arról van szó, hogy a beteg a legendát konkretizálja: Rudolfot adott személlyel tévesen azonosítja, vagy az eltűnésének körülményeivel és tartózkodási helyével kapcsolatos mondaelemeket igyekszik még precízebben meghatározni.”⁸ A jelzett tanulmány e patológus elképzelések időbeli analizését és szociológiai elemzését adja, s a mondákhoz hasonlóan a visszatérés/visszavárás képzeleti szerepelnek leggyakrabban és legpregnansabban azokban. Míg azonban a mondakör virágzása még a XX. század első negyedében is folyamatosnak mondható, a kórrajzokban megrajzolt téveszmék fele az 1891 és 1900 közötti időszakra esik, majd az előfordulások fokozatos csökkenése figyelhető meg.⁹

Rudolf és a Habsburgok hagyományköre a II. világháború utáni magyar néprajzban ideológiailag elítélendő tabutémává vált, így aztán nem volt része az 1848-as centenáriumi gyűjtés kérdőívének sem. Ennek ellenére a szájhagyományozó népi műveltségben, ha csökkenő arányban is, de továbbra is jelen volt a Habsburg-tematika, s a néprajzi publikációkban szórványosan ilyen tartalmú folklórszövegek is felszínre kerültek. A gyűjtésekből az is kiderül, hogy noha a Rudolf-hagyománykörnek kimagaslóan a monda a legjellegzetesebb műfaja, a trónörökös neve, alakja a népköltészet más területein is felszínre bukkan. *Rudol* (Szeged), *Ludolf* (Ramocsaháza), *Ludorf* (Szamosszeg, Rozsály), *Rezső* (Baranya, Máramaros) neve esetenként tündérmesei, legendamesei kontextusban is felmerülhet, és számos novellamesei motívumadaptációt is ismerünk. A marosszéki Bekecsalján egy közkeletűnek mondott proverbiumot („Úgy elment, mint Rudolf!”) jegyeztünk fel vele kapcsolatban. A nyelvterület különböző részeiből ismert, hogy népdalok is megörökítik alakját – ami nyilvánvalóan még a századelő katonafolklorjának öröksége. És itt szükséges utalni a hagyománykör ama interdiszciplináris vonatkozására, amely olykor a mondákban is fel-feltűnik, miszerint a századfordulón sok paraszti tisztaszobában Rákócziéhoz, Kossuthéhoz, valamint a trónörökös szüleiéhez hasonlóan (azok mellett) kifüggesztették a falra Rudolf képét is. Mint Szeged környéki példák alapján Tömörkény István hírt ad róla: „Erzsébet és Kossuth képére gázosfátyolt akasztanak, leg-

inkább olyat, amelyet már halottként kalapon vagy sipka körül viseltek. Rudolfnak ebből nem jutott, mert ez nem halt meg, hanem csak el van tüntetve.”¹⁰

Rudolf kronprinz (koronaherceg), mint a királyi pár elsőszülött fia, már gyermekként a Monarchia trónörökösének számított, úgy is nevelték. Fiatalkoráról – a korabeli sajtó jóvoltából – viszonylag sok adat áll rendelkezésünkre, melyek azonban a folklórban csak szórványosan vannak jelen. Egy bécsi anekdota szerint még gyerekként elveszett egyszer. Egy magyarországi sváb anekdota (esetleg az örrel) ugyancsak a koronaherceg fiatalkorából meríti témáját. A mondahagyományban mindössze a trónörökös származásával kapcsolatos híresztelések tapadtak meg; népmondák arról, miszerint Rudolfot nem Ferenc József nemzette, hanem a királyné egy titkos szerelme, jelesül Andrássy Gyula gróf, illetve Nopcsa báró.

A konfliktus

A Rudolf-mondakörön belül külön-külön egységet alkotnak azok az elbeszélések, melyek a királyfi bujdosásának (menekülésének, illetve száműzetésének) okaira világítanak rá. A hagyománykör leginkább ismert, központi jelentőségű, mondhatni, kulcsfontosságú narratívuma az a történet, mely egyben a kiindulópontja is a későbbi fejleményeknek: az epikus szüzességükben kevés eltérést mutató szövegváltozatok szerint Rudolf összekülönbözik a dúsgazdag Rothschild bankár fiával, és megöli őt – ám a fennálló törvények értelmében e tettéért rá is halál várna. E mondatípus egyben a műfajra jellemző válaszkéréses klasszikus példája is lehetne, hiszen történeti mondaként ugyan, de lényegileg nem más, mint a trónörökös rejtélyes és megmagyarázhatatlan eltűnésének (halálának) magyarázata:

„Ferenc Jósának hitták Magyarországnak az apostoli királyát. Ferenc Jóska Csehországnak császára vót, Magyarországnak apostoli királya. Annak vót egy fia, Erzsébet királynénak hitták az anyját. Erzsébet királynénak a fia egy Lótsír nevű zsidó legénnyel társalgott, avval jártak lovagolni és vadászni. Majd ahogy mentek lúhátan ketten, a zsidófiú leejtette a szivarját a szájából, az aranyvégű szivarszipkájával. Azt mondta Ludorfnak:

– Légy szives, testvér, add fel a szivaromat!

Am meg meggondolatlan eszével leugrott a lúrul, feladta a zsidófiúnak a szivarját a szájába. Akkor gondolta meg a dógot:

– Mit tettem én most?

Akkor amikor Ludorf eztet meggondolta, hogy ű a zsidó fiúnak feladta a szivarszipkáját, ű kapta magát és lehajította akarátával a csákót a fejéből. Mondta neki:

– Eridj csak hamar és add fel a csákómat!

Azt mondja neki:

– Én neked adjam fel a csákódat azért, hogy te a király fia vagy? Hogy adnám fel neked, mikor a te apád állandóan tartozik az én apámnak! Az én apámnak annyi a pénze, nem tudja hova tenni, a te apád meg mindég adós az én apámnak! Most mink a szobánkat is úgy fogjuk lerakni pénzzel, hogy a te apádnak az arcán fog járni az én apám meg én fogok rajta járni!

Am meg kapta magát, azonnal, minden szó nélkül kirántotta a kardját és egy rántással levágta a fejét a zsidófiúnak. Igen, de Ludorf nem ment rögtön haza, hanem Ludorf elment magának a dógába tovább lovagolni, és vitték a jeletet Lótsír nevű zsidónak, aki elment, keresztkomja vót neki a király, Ferenc Jóska és azt mondta neki:

– Hallo-d-é, kedves egy komám? Mit mondassz te ehhe? Aki olyan jó pajtások együtt, hogy azok soha egymásnak nem vétettek és ha mégis öngyilkossa lenne egyik a másíknak, mit érdemlene az?

– Semmi egyebet komám, csak akasztófa!

Igen, de Ferenc Jóska nem tudta, hogy a saját fiát ítélte el, mert a fia ölte meg a zsidófiút. Ha már kimondta a száján, amit a király kimond, azt vissza nem mondhatja, így hát a fiát elítélte.¹¹

„Ferenc Jóskának fia – mer vót Rócsi nevezetű zsidó. Az ulyan gazdag zsidó vót, hogy azt mondta Ferenc Jóskának, hogy engedje meg, hogy ezüstpénzzel padolja le a padlást. S azt mondta:

– Én meg, de a pénzt fokra hagyja, hogy a képemen ne járjon!

Annak a fia s a Ferenc Jóskának a fia egy vendéglőbe esseakadtak. S azt vette a Rócsi fia, hogy:

– Menj el – aszongya –, mü nagyobb gazdák vagyunk, mint tük – azt mondja –, mert még apád es tartozik nekünk!

S akkor ez fellobbant, mérgibe beléütte a kést. Ennek a Rócsi fiába! S a Rócsi fia esseesett, s meghótt. S futott az apjához, azt mondja:

– Édesapám, aki gyilkol, milyen büntetése van?

S aszongya:

– Halálé halál, fiam, ez a törvén.

S akkor ő elfutott a repülőtérré, s egy repülővel elrepült, elutazott. S így őt nem ölték meg.¹²

A közölt narratívátípus megannyi szövegváltozata abban az egyben kivétel nélkül közös, hogy Rudolf és egy gazdag és befolyásos zsidó között támadt nézeteltérés végződik gyilkossággal. Bizonyára e történetek képezheték alapját azon nézeteknek, melyek Rudolfban a zsidók ellenségét

látták. További kutatások feladata kideríteni, hogy a fenti mondahagyomány kialakulásában lehetett-e egyáltalán szerepe, s ha igen, milyen mértékben a XIX. század vége egyes periférikus politikai jelenségeinek (lásd Antiszemita Párt), illetve a nagy publicitást kapott 1882-es tiszzaeszlári vérvád továbbgyűrűző hatásának (azaz a közhangulat zsidókra nézve negatív kicsengésének), ám annyi már most is biztonsággal állítható, hogy a tárgyalt mondatípust az abban koncentráldott epikai szituáció, s nem pedig holmi aktuálpolitikai áthallás hívta életre.

A XX. századi gyűjtésekben már mondák keretében fogalmazódik meg a trónörökös zsidókkal szembeni ellenszenv. Egy szabolcs-szatmári gyűjtés szerint Rudolf a gyilkosságot követően az alábbi szavakkal fordul apjához: „Atyám, add hatalmam alá a zsidó nemzetet!” Erre Ferenc József nem hajlandó, mivel ez a nép az ő számára „aranykalász”, minthogy a pénzt adja – mire Rudolf viszontválasza: „Én meg aranysarló volnék, és mind learatnám, ha ideadnád”.¹³ Több mondában is az szerepel, hogy a külföldre szökött Rudolf hazaüzen az apjának: hazajön, ha Ferenc József zsidófejekkel rakatja ki az utat, illetve ha kiherélteti a zsidókat és hetven vagon „tököt” küld neki. Ez utóbbi narratív hagyományok nyilvánvalóan összefüggésben lehetnek azzal a viszonylag elterjedt szóbeszéddel, miszerint az 1930-as évekre Németországban hatalomra került Hitler nem volt más, mint maga Rudolf királyfi, illetve Rudolf törvénytelen fia/leszármazottja.

Hogy a mondahagyomány többnyire mennyire áttételes leképeződése a történeti hűségnek, arra a Rudolf-hagyománykör ezen szegmense is beszédes bizonyosság, hiszen a trónörökös a valóságban kifejezetten jó kapcsolatokat ápolt a bécsi zsidó értelmiségi körökkel, s a kor konzervatív sajtója éppenséggel filozemitizmusa miatt támadta, egyes francia újságok pedig egyenesen „zsidóbérencnek” nevezték.¹⁴ Magyarbarátsága ugyancsak közismert volt a birodalom fővárosában – egy, az I. világháború idején, Grazban megjelent könyvben mégis a fentebb említett narratívátípus egyik, a magyarokra adaptált változata tűnik fel: az Oroszországba menekült Rudolf Oroszországban sereget toboroz, hogy a magyarságot kiirtsa. Az orosz emigrációról a magyar hagyomány is tud, ám az alapvetés teljességgel más: azért gyűjt csapatokat a királyfi orosz földön, hogy végre jogos jussát, a trónt elfoglalhassa.

Rudolf sorsa

Az antik sorstragédiákhoz hasonlatos a Rudolf-mondakör ama állandósult részlete, miszerint a császár a tudtán kívül ítélkezik tulajdon fia sorsa felett. Ritkább, bár korántsem szórványos az a változat, mely arról szól,

hogyan az uralkodó tudatosan dönt: a törvényt köteles apai érzelmei elé helyezni, azaz halálért a fiának is halál jár. E feloldhatatlan helyzetre kínál megoldást, ha a királyfi titokban elbujdosik, és helyette valaki mást ölnek meg, vagy ami még elterjedtebb: viasz- vagy gipszbábut temetnek el helyette.

A Rudolf és apja közötti nézeteltérés okait különféle képpen magyarázza a néphagyomány. Számos mondában a trónörökös azt sérelmezi, hogy apja zsidó lányt kíván elvenni, illetve egy zsidó nővel állt össze. Egyes békési hagyományok éppen ellenkező előjelű okot tartalmaznak: a Mayerlingben történetekre asszociálva Rudolf rangon aluli házassági terveit említik a császári ítélet legfőbb okaként. Szigetmonostoron úgy mesélték, hogy apja azért ítélte halálra Rudolfot és azért kellett elbujdosnia, mert pártolta a magyarokat. Két, fabulattá érett monda példázat formájában azt örökíti meg, hogy a trónörökös kioktatja apját, kiváltva ezzel annak haragját:

„Rudolf csinált egy aranyból abrinszkoronát, s odaadta az apjának:

– Ez legyen az emléked. Amikor ez szétpattan, vége a királyságnak.”¹⁵

„Alighogy Rudolf halálhíre széjjelfutott az országban, mindjárt beszéltek, hogy az apja tétette el láb alól, mert haragudott rá jó magyarságáért, a magyar nép iránti szeretetért. Mert Rudolf minden porcikájában magyar volt. Még mikor mulatott is, magyar nótát húzatott a cigánnyal. Az volt a kedves nótája: »Édesanyám is volt nékem« meg »Kossuth Lajos azt üzent«». De meglátott az mindent a miniszterek között is.

Egyszer egy nagyon kövér lovat vezetett elő, s mikor kérdezte apja, miért van ez, felelte:

– Ilyen kövérek a te minisztereid.

Azután egy nagyon girhes, sovány lovat húztak oda.

– Ez a szegény néped.

Harmadszorra egy vak lovat vezettek elő.

– Ez pedig te vagy, apám, mert nem látod a nép nyomorát, a népen élősködő nagyurakat.

Az ilyenekért haragudott meg rá az apja.”¹⁶

Rudolf sorsa az apai ítélet függvényében vagy attól függetlenül meglehetősen változatos képet mutat. Vannak folklórszövegek, melyek Rudolf öngyilkosságáról szólnak. Népes szövegcsoporthoz tartozik az a verzió, miszerint Rudolfot meggyilkolták. Több mondaszövegben is szerepel az a figyelemreméltó motívum, miszerint Rudolfot egy üveggel (pezsgősüveggel / söröskorsóval / örösüveggel / szódásüveggel) verték agyon. E nagyszámú előfordulás alapján nyilvánvaló, hogy az mint típusvariáns, egy vala-

ha széleskörűen emlegetett folklórhagyomány szövegemléke, mely nagy valószínűséggel még azokra a halálesettel egykorú hírlapi tudósításokra megy vissza, melyekben kihangsúlyozták a halott Rudolf – pisztolylövés által szétroncsolt – koponyájának látványát.

A magyar történeti folklórhagyományok hősmondáinak tragikus színezetű vonulatába illeszkednek azok a népi elbeszélések, melyek arról szólnak, hogy Szent Imre, majd Zrínyi Miklós után Rudolf is vadászbaleset, illetve vadászbalesetnek beállított politikai gyilkosság áldozata lesz. Az alábbi, Dél-Erdélyben feljegyzett monda a Szent Imre-mondakör egy Moldvában gyűjtött, klasszikus szépségű népi elbeszélésére emlékeztet.¹⁷ Mindkét



Rudolf koro-
naherceg az
Osztrák–Magyar
Monarchia
tábornoki
egyenruhájában
1888

szövegben balladai tónusú és sorsszerű a vadászni induló királyi sarj halála:

„Valamikor régen nem vót szokásos a császári és királyi udvarokba, hogy járjonak vadászni. De valahogy egyszer mégis Rudolf trónörökös ehatározta magát, hogy ő bizony elmegy vadászni ő is. Kiadta a parancsot a lovászáinak, hogy a lovakot készítsék elé, és a hajtóvadászatot is hozza. Így közbe mondta Sáríkának, a testvérinek, hogy ő me-nyen vadászni, s kezdett bucsuzkodni, de Sáríka úgy kérte:

– Ne menj, bácsikám, nekem ojan rossz érzelmem van!
Ne menj vadászni, nehogy megegyenek a vadak.

De hát azért vigasztalta:

– Ne törődj, mer – aszmondja – én még vótam vadászni
s menyek.

S akkor felült a lóra, hogy indujjanak, s még akkor jutott eszibe, hogy a kacorkésit nem vette el. Leszállt a lóról, s aszmondja Sáríka:

– No látod, bátyám, e sem jó jel, hogy te most visszatérj.

– Ó, én nem vagyok babonás, ne törődj, kicsi hugom.

No de azért Sáríka csakis sírva maradt el tőle.

Elmentek a nagy vadászatra, s belétölt egy néhány óra, s egyszer jött egy hírnök, hogy a trónörökös beteg lett. Na lám akkor lett sírás Sárikától, hogy:

– Ugye megmondtam bátyámnak, hogy ez nem jó jel, hogy megtért.



Rudolf
trónörökös
a ravatalon
1889

S ara osztán jött a sok nép, hozták meghalva a vadkant is, a trónörököst is. S akkor beszélgették el, hogy mi történt az erdőbe. Hogy a trónörökös, ő lesbe állt egy bokornál, s már jött is a vad nyomba. Ő reálőtt, de nem vót elég egy lövés, a kan elesett, de mégse vót biztos, a trónörökös még egyet lőtt rea. S akkor reaugrott hamar, hogy a kacorkéssel vágja ki a kant, de a kan erősebb vót, felemelte a fejit, s mikor másodszor felkapta a fejit, az agyarával belékapott a torkába Rudolf trónörökösnek, és így lett vége mind a kettőjüknek. Ott halt meg szörnyen úgy a vadkan, mint Rudolf trónörökös.”¹⁸

A fenti mondaváltozatoktól eltérően a hagyománykörben az a vélekedés vált meghatározóvá, miszerint ugyan Rudolf valóban eltűnt (elbujdosott), de eljön még az idő, amikor visszatér. Közel tucatnyi ama folklórszövegek

száma, melyekben arról történik említés, hogy a trónörökös fogolyként él valahol. XIX. század végi elmeorvosi kórrajzok szerint egy hajón, illetve valahol egy erdőségben, egy barlangban van Rudolf elzárva. Egy a századelőn gyűjtött lugosi monda szerint éppen a zsidó bankár házában van elrejtve, ahol derékig befalazták, s Cegléden ugyancsak ezt az építőáldozatra emlékeztető motívumot hangsúlyozták (ott a kecskeméti templom fundamentuma kapcsán). Egyes hagyományok a királyfi szökését, szöktetését is megörökítik, melyekben még a fordított patkó motívuma is szerepet kap.

Egy általunk ismeretlen XIX. századi ponyva hatására terjedhetett el, ám ugyanakkor organikus fejlődésű népmondaváltozatot is őrizhet az a valaha a magyar nyelvterületen széleskörűen ismert történet, mely szerint Rudolfot egy ott szolgáló szobaleány – lakatosinas szeretője segítségével – szabadítja ki a rabságából:

„E század elején Róza nevű, lugosi származású cselédünk beszélte feleségemnek a következő lugosi mendedmondát: A bécsi ravatalon nem Rudolf teteme volt. Nagyön magas volt a ravatal, hogy ne láthassák a testet. A kik látták, nem ismertek rá. A dolog így történt: A gazdag zsidók ajánlatot tettek a királynak, hogy egyik szobáját kive-rik húszfilléresekkkel, ha megengedi. A király megengedte volna, de Rudolf rátámadt, hogy ne engedje meg, mert ezzel csak hizelegni akarnak neki a zsidók, és meg akarják vesztegetni. Ezt megtudták a zsidók, elfogták Rudolfot és befalazták egy bankár házában. A szobaleány azt mondta egyszer egy lakatosinasnak, a ki neki udvarolt: Nekem minden szobába be szabad mennem, csak egybe nem. Észrevettem, hogy a gazdám titkon hord mindig egy pohár tejet, vizet, húst, kenyeret; azt mondja, két kutyája van ott bezárva. A szobaleány abba a szobába vezette a lakatost, ez felnyitotta a zárt. Ott volt Rudolf derékig befalazva. Kérte, hogy szabadítsák ki. Meg is tették, és hárman megszöktek Lugosra. A Róza nagynénjénél háltak meg. Csupa arannyal fizettek és az mondták, hogy Amerikába mennek. De ha megürül a királyi trón, visszajön Rudolf és elfoglalja, s akkor boldog lesz Magyarország.”¹⁹

Békés megyében a királyfi elleni gyilkossági kísérletről maradt fenn több mondafabulat:

„Rudolfot el akarták pusztítani. Olyan kabátot csináltak neki, hogy ha felveszi, a felső gombot begombolja, akkor a benne lévő bomba elsül s Rudolfot megöli. A szabó elkészítette a kabátot, s elvitte Rudolfnak. Rudolf azt mondta a szabónak, hogy próbálja fel a kabátot! A szabó fel is vette, de a felső gombot nem akarta begombolni. Rudolf ráparancsolt, hogy gombolja be, de a szabó ekkor sem

tette, csak mikor Rudolf a revolverét ráfogta, hogy agyonlövi, ha be nem gombolja, akkor gombolta be. Mikor begombolta, a bomba elsült, a szabót izzé-porrá szaggatta.”²⁰

A Rudolf eltűnéséről szóló mondák többsége a hagyománykör archetipikus alaprétégét eleveníti fel: a királyfi nem hal meg, ám hogy halálát ellenségei valóban megtörténnék fogadják el, valaki mást ölnek meg, illetve viaszbábút, gipszbábút temetnek el helyette:

„Tápaiak szerint úgy menekült el, hogy egy béreslegény-nyel ruhát cserélt. A király katonasággal kerestette fiát. A legény nem állott meg a katonák szavára, azért lelőtték. Ő temették el nagy udvari pompával, Rudolf helyett.”²¹

„Volt egy professzor, aki gondolkozott rajta. Egy olyan alakot alkottak gipszből, mint Rudolf. Kijelentették, akkor, hogy kivégzik Rudolfot. Őtet eltűntették, a gipszet meg a koporsóba helyezték. Ez volt eltemetve. Rudolf meg járkált az országban keresztül.”²²

E szóbeszédet erősíthették azok a momentumok is, miszerint Rudolfot nyitott koporsóban ravatalozták fel, és előtte a lövés által a koponyán okozott roncsolódást vissza tüntették el, amitől a halott trónörökös arca valóban egyfajta természetellenes, sárgás színt kapott. Minderről a korabeli napilapok is részletesen beszámoltak, s az a mintegy húszezer bécsi is terjeszthette hírét, aki tisztelő látogatást tett a ravatalnál.²³ A Rudolfról készített halotti maszk képe, amit az újságok is leköszöltek, szintén megtehetette a maga kiszámíthatatlan végpontú hatását – és a legenda életre kelt. A folklorizálódott szóbeszéd a feljegyzések tanúsága szerint már szinte megszületése pillanatában részévé vált a hagyománykörnek, s mint Pisztora Ferenc kutatásai igazolják, széles körű elfogadottságra lelt. S mint azt az európai folklór XX. századi példái mutatják, az eltemetett viaszbábu motívuma más történelmi személyek történeti emlékezetének is része lett, elég itt utalnunk egyes szovjet pártvezérek, így Lenin és Sztálin bebalzsamozott testével kapcsolatos hagyományokra.²⁴

A bujdosó Rudolf királyfi

Népes szövegcsoporthoz beszél el, hogy a rá váró halálos ítélet miatt bujdosóvá lett Rudolf királyfi rangrejtve bolyong szerte az országban. Egy századvégi pszichiátriai leírás szerint állomásfőnöknek adva ki magát vándorol az országban. A számoszegi mesemondó, Ámi Lajos úgy hallotta, hogy az Alföldön juhásznak állt. Gömörviden is úgy mesélték, hogy az alföldi tanyákon látták felbukkanni, s a házaknál kosztolt, Taktaszadán ellenben olyan hagyomány élt, hogy ott rejtőzött sokáig az ő falujukban.

Herrmann Antal egy múlt század eleji adata szerint az osztrák tartományokban, Klagenfurtban látták, s ugyancsak ő utalt egy Szatmár megyei hírre, miszerint ott is feltűnt a trónörökös, és segített kiemelni egy sárba rekedt szekeret.²⁵ Többen is említették, hogy felismerték az álruhás Rudolft: régi szolgája, amikor találkozott vele, mások pedig az arcán lévő jegyről.

A Pisztora Ferenc által feltárt és már többször idézett pszichiátriai kórrajzokban jellemzőnek mondható az a közvélekedés, hogy Rudolf nem halt meg.²⁶ A XIX. század végi törvényszéki tudósításokban gyakran történik utalás ponyvanyomtatványok elkobzására. E füzetek, melyek jobbára nem nélkülözték a fennálló politikai intézményekkel szembeni kritikát, ugyancsak azt hirdették – rendszerint már a címükben is –, hogy Rudolf trónörökös még él. Csíkszeredán a vásárban alföldi szocialisták árultak ilyen című izgató röpiratot, Nagyváradon a törvényszék kobzott el egy Rudolfról szóló ponyvafüzetet. Hasonló sorsra jutott egy orosházi földműves „kalendárium”, valamint egy aradi népköltő nyomtatásban terjesztett verse, sőt az ügyészség még sajtópert is indított ellenük. 1890-ben

„Szegeden Bíró József papucsos segéd nagy ribilliót csinált a piacon. Egy csomó ponyvafüzetet a hóna alá csapva kiáltotta: »Rudolf királyfi él! Szenzációs népköltemény! Ára csak két krajczár!« Nagy csődület támadt. A versben el volt mondva, hogy Rudolf földönfutó éhező vándorlegény. A múlt héten az alsó városban járt. A kofák szidták az osztrákokat. A rendőrség szétzavarta a népet és elzárta a botrányt okozó házalót.”²⁷

A szociális felhangok, melyek ekképpen összekapcsolódtak Rudolf személyével, további ösztönzést adtak Rudolf népszerűségének, és a mind inkább elhomályosuló emlékü Habsburg királyfi rövid idő alatt jellegzetes népi hőssé vált.

Ez a részben szociális tartalmú, részben romantikus, reményekkel teli várakozás alakította ki azokat a narratívumokat, melyek a Rudolf alakja körül fennmaradt mondahagyomány (valamint pletykák, híresztelések, élményelbeszélések) legeredetibb s egyszersmind legszínesebb részét alkotják. E szövegekben Rudolf lényegében a modern kor Mátyás királyának a szerepében tűnik fel: álruhában járja az országot, elbeszélget az egyszerű emberekkel, és ahol tisztességgel fogadják, rendszerint meghálálja azt. A vándorló Rudolffal való találkozásokról kivált az Alföldön meséltek előszeretettel. Szinte megszámlálni is nehéz azokat a helyeket, ahol helyi hagyományként s gyakran személyes vagy családi emlékként mesélték, hogy ott is megfordult a bujdosó királyfi.

Gyakran a kopottas vándorgúnya alól kivillanó díszes királyi ruha, aranyos mente árulja el az ismeretlen vándor kilétét:

„Édesanyám beszélte, hogy Kanizsán is járt, minálunk is volt. Mikor híre ment, hogy Rudolf eljön Kanizsára, édesanyám tisztába tett mindent. Egyszer nyílik a nagykapu beköszöntött Rudolf, kérdezte, hogy vagyunk? Szülém mondta, hogy szegényesen, másnál lakunk: Takács Jánosnál, de nagyon jó ember. Majd lesz ez még másképp is, mondta Rudolf, majd ha ő lesz a király! – Azután egy garast kért édesszülémtől, akkor még garasok jártak. Édesapám mindjárt mondta szülémnek, hogy agygyon neki! Hát a mint tette be a pénzt, a felsőruhája felbillent, látszott hogy *aranyos ruha* volt alól; felől pedig rossz, vadász ruhája volt, zöld vadászkalap *fácántoll* volt rajta. Nem telt bele 10 nap, már a szomszéd falvakban beszéltek, hogy Rudolf Kanizsán járt.”²⁸

Gyakoribb az a mondaváltozat, miszerint kigombolva ócska felső ruháját, Rudolf maga fedi fel kilétét:

„A palotaji embör mikor a havibúcsúra gyűtt Szögédre, az úton főkéredkedött a kocsijára egy úr, hogy vigye el makójig két forintért. Az úton beszélgettek egyrűlmásrűl, mint ahogy szokás. Makó alatt azután leszált az úr a kocsi rűl, 10 forintost adott a kocsisnak, a palotaji embörnek. Az embör nem bírt visszaanni belűle. »Ne báncs, lögyön az egész a magájé! Birtam volna én két forintot is anni, van itt mindönféle péz. Tuggya mög, hogy én vagyok a Rudolf!« Avval kigombolta a kabátytyát, akkor látta a palotaji embör, hogy kit vitt a kocsin. Mikor a havibúcsún elmondta ezt a palotaji embör, vót, a ki hitte, vót aki nem hitte.”²⁹

Az alföldi Tornyán a vándorló trónörökös a kápolna oldalára írja a nevét: arról tudják meg, hogy ott járt. Az erdélyi Töröcsváron egy postagalambot küld vissza távozás után. A nógrádi Kisterenyén pedig a falon függő kép alapján ismeri fel betévedő vendégét a gazda.

Az álruhában az országot járó Rudolfról szóló mondák egyik leggyakoribb eleme, hogy megajándékozza az őt szívesen fogadó embereket és a szegényeket:

„Nem hót az meg. Tordán is látták vándarlegín képibe. Észállat egy oezvegy asszanhaz s kért szállást s miká elment hazzá a kirájfi, min vándarlegín s adott néki píszt, de megmanta, nehogy kibeszéjjé, mer esmét elveszik. Vásárhejt is látták s másutt is. Egy alá [oláh] legín ment a fàrrai vásárra, hát adament a kirájfi is, megvette a barnyúját, de híjjával fizette ki. Toervínbe mentek, hát

a kirájfi adott píszt a biráknak, az alá csak koenyoergoett s a birák elkergették s a királyfinak attak igazat, mikor nem vót neki igassága. »Hej, aszangya a királyfi, már mas látam, hogy hamis az erdei toervín.« Kifizette az alá legínnek a barnyú árát s a barnyút is néki atta. Há csak azé tette, hogy lássa, igaz-é a toervín? Mas nem rí g toertínt. Ajan igaz, min hagy hárman hat szemet nízünk.”³⁰

Egy hódmezővásárhelyi monda arról szól, hogy az ablakos tót képében vándorló királyfi ingyen kijavítja a szegény özvegyasszony ablakát. Számos folklórszöveg pedig azt a Mátyás-mondákból és betyármondákból is ismert folklórmotívumot eleveníti fel, miszerint a távozó vándor hálája jeléül pénzt hagy az abrosz alatt egy írással együtt, melyben felfedi, hogy valójában ki is járt ott:

„Hát én gyerek vótam az ezerkilencszáztizes évbe. Járt itten a faluba ilyen rongyos ruhába, vándorló képibe egy ember. Vót nálunk Ferencz Józsefnek fényképe, meg Rudolfnak is. Oszt begyött nálunk, a pásztorházhoz. Úgy emlékszek, mintha ma lett vóna. Kendő vót a nyakába, rossz, vándorló ruhába vót. Mikor begyött, mingyár a fényképet nézte és mindég azt nézte.

Mikor megkínálták a szüleim, megvacsorázott s mondták, hogy feküdjön le. De ő aszonta, hogy nem fekszik le, hanem aszonta, hogy ótsák le a lámpát. Ő gyertyát gyújtott magának és a ládán írt, egész éccaka.

Én meg, mint gyerek, lestem. Egész reggelig írt.

Adott neki anyám, kérem, reggelit. Akkor elindult... akkor láttam aranypénzt... a komóton vótak olyan findzsák, az anyám adott neki egy findzsa tejet. A findzsa alatt hagyott egy aranypénzt.

Elment. Sose láttuk többet. Az anyám felemelte a findzsát, ott vót az aranypénz. Az anyám kiszaladt a kapuig, hogy jaj, tán itt felejtette, de mán nem látta sehol. Onnan tutták meg, hogy Rudolf vót, hogy a findzsa mellett vót egy cédula, rá vót írva: »Nagyon köszönöm a hűséget. Rudolf.« Ennyi vót ráírva csak. Senkise látta, hogy merre, hova ment? Anyám oszt elhozta Fridmán zsidóhoz beváltani az aranypénzt. Annyit kapott érte, hogy vett belőle egy tehenet.

Akkor járt itt Rudolf, Szadán, ezerkilencszáztizbe.”³¹

A vándorló Rudolfról szóló mondákban többször is említést nyer, hogy egy-egy házhoz betérve felfigyel a falon függő, őt ábrázoló képre, illetve hogy e kép alapján ismerik fel. Egyes helyeken Rudolf a kilétét felfedve az ország élére történő visszatérését is megjövendöli. Kivált Kálmány Lajos dél-magyarországi gyűjtései bővelkednek ilyen szövegekben. Így mielőtt Szegvárról távozna, meg-

ígéri, hogy ha király lesz, elengedi az adókat. Jellegzetesen Mátyás királyra emlékeztető történet az, amely azt beszéli el, hogy Rudolf miként szorította kubikosmunkára az étvágytalanságra panaszkodó püspököt. S ugyancsak Rudolf vándorlásának megokolására adaptálódott a királyfi személyére az a több ezer éves történet is, amely a boldogtalan magyar trónörökös alakját egy nemzetközileg elterjedt legendamese keretébe ágyazza:

„»Eddig egy buja volt, most másik is marja: nem hord boldog embert Duna, Tisza partja. Boldogtalan ország bánatos királya, nem a rang, tövis lesz majd a koronája.« S ahogy így busul magában, egyszerre meghallja a szegény juhászlegény vidám tilinkóját, melyen a megelégedett boldogság nótáját fújja. Ráköszön a földire a királyfi s vidámsága okát tudakolja.

– Hát azt mondd meg nekem ember, s úrrá teszlek, boldog vagy-e, boldog?

– Boldog vagyok, uram, de az urassággal ne rontsuk a dolgot.

– Hát te boldog ember, én most egyre kérlek, csak egy szivességre, megteszed-e nékem?

– Már hogyan tenném meg, van taglóm, dohányom, meg jó emberségem.

– Hát csak arra kérlek ember, boldog ember, s adok érte kincset, ne sajnáld én tőlem, álljon a jó alku, add nekem az inged!

– Nem a kincsért, uram, nem pénzért, subáért, oda adnám ingyen, de én szegény vagyok, lássa olyan szegény, hogy nincs nekem ingem!

És a jó királyfi, a magyar királyfi, mit gondol magában, járja a világot széltében-hosszában, még ma is hiába. Budára várjátok? Ne várjátok többet! Keresi, kutatja most is az inget.”³²

A visszavárt Rudolf

A XIX. század végi magyarországi közvélekedésben, mint fentebb láttuk, meglehetősen elterjedt volt az a nézet, hogy Rudolf nem halt meg, más temettek el helyette, bujdosik, vándorol az országban, s ha eljön az idő, vissza fog térni és segít népe bajain. Az eddig áttekinített magyarországi mondai helyszínek helyett azonban gyakran arra utalnak a mondák, hogy Rudolf külföldre távozott, és onnan fog visszatérni az alkalmas időben. Közel félszázra rúg ama híresztelések (népmondák) száma, miszerint Rudolf valóban elhagyta az országot, továbbá hogy volt, aki látta, találkozott is vele az idegen helyeken. E hagyományok egy jól körülhatárolható csoportja szerint Itáliába távozott a trónörökös, hogy az ott emigrációban élő Kossuthot felkeresse. A századforduló

körüli évekből számos adat szól arról, hogy Rudolf Kossuth fiával járja az országot, s tervezik közösen a jövőt. Több, az 1890-es évekből keltezett pszichiátriai kórrajz pedig már arról nyilatkozik, hogy Rudolf Kossuthnál van. Számos XIX. század végi hírlapi közlemény arról ad hírt, hogy azért kereste fel Kossuthot, hogy kibékítse a császárral, s hogy Kossuth a trónörököst szinte fiaként fogadta. A gyevi szájhagyomány szerint Kossuth még biztatta is Rudolfot, hogy király lesz hamarosan, és akkor ő teszi majd a fejére a koronát.



Sissi
mellszobra
Halmagy,
Fogaras megye

A trónörökös külföldi emigrációja kapcsán a legtöbb adat és adatközlő Amerikát említi. Többben látni is véltek az Egyesült Államokban (Iowában, Boston utcán stb.). Volt, aki úgy tudta, hogy egy szigeten él. Egyes változatok szerint Dél-Amerikába menekült, és ott várja a kivándorlókat. A szlavóniai Belovárban, mely város környékén sokat vadászott, ugyanezt tartották, annak a meggyőződésüknek is hangot adva, hogy Rudolf majd az Újvilágban földet ad a kivándorolt parasztoknak. Egy ruszin népmondában pedig ama költői elképzelés tűnik fel, hogy Rudolf Brazíliába ment, mert otthon egy óriáskígyó elpusztította a császár egész hadseregét. Pisztora Ferenc utal arra, hogy az Amerikával kapcsolatos szóhagyomány összefüggésbe hozható Orth János (János Szalvátor főherceg) példájával, aki valóban kivándorolt

Dél-Amerikába, és akiről szintén „sokan hitték és még hiszik, hogy él, hogy vissza fog jönni”.³³

Rudolf visszatérésének időpontját illetően a folklór-hagyományban megoszlanak a vélemények. A már a Ferenc József-hagyománykör kapcsán is említett szalacsi mondóasszony, aki meggyőződéssel vallotta, hogy Rudolf nincs a holtak között, azt állította, hogy a trónörökös „akkor kerül elő, ha majd Magyarországon mindenütt aranypénz lesz”.³⁴ A Szeged környéki parasztok már csak azért sem hitték el, hogy meghalt, mert halálakor nem lett kihirdetve a gyász. Sokan már édesanyja temetésére várták, hogy hazajön, mások a Ferenc József halála utáni időre datálták visszatérését. Többen úgy vélték, ha majd nagy háború lesz, akkor tér vissza, és kihajtja az országból a németeket. Egy nyírségi cigányember szerint ő vezette 1914-ben az orosz csapatokat, míg máramarosi hagyományok szerint visszatérésekor az ottani, Kuzi nevű vadászkastélya közelében, egy hatalmas fa alatt fogja fogadni népe hódolatát.

JEGYZETEK

- 1 Vö. MAGYAR Zoltán: *A magyar történeti mondák katalógusa. Típus- és motívumindex.* Bp., Kairosz, 2018, II. b, 351–429.
- 2 PISZTORA Ferenc: *A pszichiátriai kórrajzokban rejlő folklorisztikai információk jelentősége a szellemi néprajz számára* = *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XX.* Szerk. SZABADFALVI József, Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1981, 21.
- 3 KÁLMÁNY Lajos: *Hagyományok.* Vác, Néphagyományokat-gyűjtő Társ., 1914, I., 159–161., 214.
- 4 HERRMANN Antal: *Rudolf királyfi a mondában* = *Ethnographia*, 1916, 1–3. sz., 8.
- 5 KÁLMÁNY Lajos: *Alföldi gyűjtés.* Közreadja FORRAI Ibolya, RAFFAI Judit, Bp., Balassi, 2015, 417–418.
- 6 KÁLMÁNY Lajos: *Történeti énekek és katonadalok.* Szerk. DÉGH Linda, Bp., Közoktatási, 1952, 95.
- 7 SOLYMOSSI Sándor: *Monda = A magyarság néprajza III.* Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935, 235.
- 8 PISZTORA Ferenc: *Rudolf trónörökös személyének tükröződése a Monarchia korának pszichopatológiájában. (Politikai mítosz mint tünetmeghatározó tényező a kórlélektanban)* = *Hiedelemrendszer és társadalmi tudat I.* Szerk. FRANK Tibor, HOPPÁL Mihály, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 263.
- 9 Uo., 261.
- 10 TÖMÖRKÉNY István: *Bazsarózsák.* Bp., Singer–Wofner, 1912, 207.
- 11 ERDÉSZ Sándor: *Ámi Lajos meséi.* (Új Magyar Népköltési Gyűjtemény XV.) Bp., Akadémiai, 1968, III., 494–495. (Szamosszeg)
- 12 MAGYAR Zoltán: *A csángók mondavilága. Gyimesi csángó népmondák.* (Magyar Népköltészet Tára III.) Bp., Balassi, 2003, 234. (Csinód)
- 13 Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívuma. A továbbiakban: EA – 14782/18. Bodnár Bálint gyűjtése, 1966 (Ajak)
- 14 HAMANN, Brigitte: *Rudolf. A trónörökös és lázadó.* Ford. SZILÁGYI Éva, R., Bp., Árkadia, 1990, 181–215.
- 15 MTA BTK Néprajztudományi Intézet Monda Archívuma 13003. Dömötör Ákos gyűjtése, 1969 (Csávoly)
- 16 KISS Lajos: *Hódmezővásárhelyi mondák Rudolf királyfiról* = *Ethnographia*, 1925, 68–69.
- 17 Vö. MAGYAR Zoltán: *A lilomos herceg. Szent Imre a magyar kultúrtörténetben.* Bp., Európa, 2000, 127–128.
- 18 Román Akadémia kolozsvári Folklór Archívuma Mg. 1661.II.d. Faragó József gyűjtése, 1967 (Nagymoha)
- 19 HERRMANN: *i. m.* (1916), 11.
- 20 EA 2804/7. Kálmány Lajos gyűjtése 1890 és 1919 között.
- 21 BÁLINT Sándor: *A szögedi nemzet. A szegedi nagytáj népélete III. = A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–1979 / 2.* Szerk. TROGMAYER Ottó, Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 1980, 519.
- 22 EA 8388/18. Dobos Ilona gyűjtése, 1967 (Nyírvasvári)
- 23 HAMANN: *i. m.* (1990), 509.
- 24 DOBOS Ilona: *Paraszi szájhagyomány, városi szóbeliség.* Bp., Gondolat, 1986, 218.
- 25 HERRMANN: *i. m.* (1916), 9., 11–12.
- 26 PISZTORA: *i. m.* (1981), 259.
- 27 *Hazánk*, 1890. március 6.
- 28 KÁLMÁNY: *i. m.* (1914), 159–160. (Magyarkanizsa)
- 29 EA 2804/9. Kálmány Lajos gyűjtése 1917 körül. (Szeged)
- 30 LÁZÁR István: *Alsófehér vármegye magyar népe. Etnografiai tanulmány.* Nagyenyed, Cirner és Lingner Nyomda, 1896, 180–181. (Magyarbükös)
- 31 SZABÓ Lajos: *Taktaszadai mondák.* (Új Magyar Népköltési Gyűjtemény XVII.) Bp., Akadémiai, 1975, 327.
- 32 BESSENYEI [keresztnév nélkül]: *Népregék Rudolf királyfiról.* Máramaros, kiadó nélkül, 1898, 2–4.
- 33 PISZTORA: *i. m.* (1981), 260.
- 34 *Szentesi Lap*, 1892. július 3., 12.



Európa 1914-ben

Szekfü András

Jegyzetek a Monarchia és a film kapcsolatáról

■ Bécs, 1966. Egy huszonöt éves fiatalember életében először lépi át a „vasfüggönyt”, Párizsba utazik. Harmadéves bölcsész, s mint ilyen, kicsit túlkoros. Mivel Bécsben sem járt még, kiszáll, és majd az éjszakai vonattal utazik tovább. A Városháza épületében kiállítás: *A film története Ausztriában*. A fiatalember megnézi, és hazatérte után cikket ír a *Filmvilág* című, akkor kétheti lapnak.

„A felirat, mely a látogatót a bécsi Városháza épületében megrendezett kiállításra hívja, valamiről árulkodik. Miért nem »az osztrák film történetét« hirdeti? *A film története Ausztriában* több is, de kevesebb is ennél. Több, mert így a kiállítás a Lumière-fivérek megbízottjának bécsi bemutatójától, 1896. március 20-tól követheti az Ausztriában bemutatott és készített filmek történetét, bemutatathatja a filmtechnika és a filmforgalmazás néhány érdekességét is. Kevesebb azonban azért, mert hiába készültek kiváló osztrák filmek, hiába indultak el innen a világhír felé nagynevű színészek és filmrendezők, az osztrák film fejlődése [...] egyenetlen maradt. [...] Ugyanaz az Eugène Dupont, a lyoni Lumière-cég ügynöke, aki Budapesten a Royal Szállóban először mutatott be mozgófilmeket, rendezte a bécsi bemutatót is, mintegy hat héttel korábban. A kiállításon látható a korabeli városi adonyilvántartó könyv – az első, tudományos jellegű bemutató után egy héttel a mozi már üzletnek számít, a Kärtnerstraßen tartott bemutatón naponta délelőtt tíztől este nyolcig vetítik a filmeket, belépődíj 50 krajcár. A bevétel után kereseti adót kell fizetni, a könyvbe bejegyezték: Lumière-féle cinematographe bemutatója. [...] A filmtörténet híradókkal kezdődik, majd a rendezett filmek elődeivel folytatódik: 1907 – *Egy keringőálom*, operettjelenet a bécsi Carl-Theaterből. Ez a keringőálom szinte megszakítás nélkül tart máig is, a világ filmgyártása szerepként osztotta ki az osztrák filmiparra az operettet, a bécsi és ál-bécsi idillek világát. 1913-ban a főszereplő Girardi a *Milliomos nagybácsi* című, természetesen néma, de Robert Stolz zenéjével kísért filmjében ötven

operett-főszerepből játszik bemutatót. [...] A kiállítás a filmtechnika fejlődését is bemutatja. Látható a korai évek kézihajtású felvevőgépe. Csodával határos módon fennmaradt egy teljes forgatási szobadíszlet is. A díszlet mellett korabeli fénykép mutatja be, hogy akkoriban a belső felvételek is a szabad ég alatt készültek.” Aláírás: Szekfü András. *Filmvilág*, IX. évfolyam, 12. sz., 1966.

Talán nem fölösleges előjáróban tisztázni, hogy miről is beszélünk. Ha a Monarchiára gondolunk, középiskolai tanulmányainkra emlékezve, Európa térképén egy terjedelmes, színes foltot látunk, mely észak–déli irányban, Krakkótól Dubrovnikig mintegy ezer kilométer, nyugat–keleti irányban, Bregenzől Czernowitzig mintegy ezerkétszáz kilométer széles. Vizsgálódásunk céljára emeljünk ki belőle néhány történelmi országot és régiót, például Ausztriát, (Nagy-) Magyarországot, utóbbin „belül” Horvátországot, de témánk szempontjából vizsgálnunk kell Csehországot, északon pedig Galíciát (Krakkó és Lemberg [Lwow, Lviv] központokkal, ma Lengyelország és Ukrajna).

Akorszak, amelyről beszélünk, 1896-tól 1918-ig terjed. 1896-ban jut el a Lumière fivérek találmánya a Monarchiába, és 1918-ban felbomlik a Monarchia. Fontos megjegyeznünk, hogy a filmtörténetben ezek a némafilmkorszak évei, amikor a néma mozgóképeket a korszak elején kikiáltószerű élő szöveggel kísérték, később pedig élő zenével, zongorán vagy zenekarral. Az első, mintegy tíz évben a „vásári moziról” beszélhetünk, amikor a vetítések vásári sátrakban vagy a városokban alkalmi, bérelt helyszíneken, például kávéházakban folytak. Ez volt az „ attrakciók mozija”. A második tíz-tizenkét év már a „filmszínházak” korszaka, amikor állandó mozihelyiségekben vetítenek, zenekísérettel. A filmek a kezdeti egypercesektől fokozatosan hosszabbak lesznek. Évekig a negyed óra a határ, mert ennyi film fért egy tekercsben a vetítőgépbe, utána felgyújtják a villanyt, tekerescsere, villany le, kö-

vetkező film indul. A 10-es években elterjed a két vetítógépes rendszer, ezekkel megszakítás nélkül lehet egy-órás, másfél órás filmeket vetíteni. Ezek a filmek már egy színdarabnyi, egy novellányi vagy sűrítve: egy regénynek megfelelő történetet tudnak előadni; megszületik a játékfilm. Nagyvárosokban filmpaloták épülnek, zenekar kíséri az előadásokat.

Témánk szempontjából különösen fontos, hogy a némafilmek igen könnyen lépték át a nyelvi határokat. A párbeszédnek ugyanis a jelenetek közé bevágott „felirat-táblákon” jelentek meg. Ezeket igen egyszerű volt egy másik nyelvterületen kicserélni, sokkal egyszerűbb, mint ma egy filmet szinkronizálni. A kor mozinézője többnyire nem is igen tudta, nem is igen törődött vele, hogy melyik országban készült a film, amit lát. Kivételt jelentettek ebben az első nagy, nemzetközi filmsztárok, például Asta Nielsen vagy Valdemar Psilander. A soknyelvű Monarchiában tehát a filmek nyelve nem jelentett akadályt a bemutatás útjában.

A Monarchia felbomlása után a régiók filmgyárai és mozijai is a születő, megcsonkuló vagy gyarapodó nemzetállamok ipari, kereskedelmi és kulturális részévé válnak. A XX. század második felében sorra jelennek meg a nemzeti filmtörténetek. Hogyan írjanak az 1918-ig terjedő időszakról? A kérdés egészen mást jelent a nyertes, mint a vesztes országokban.

Hazánkban az első, összefoglaló magyar filmtörténetet Nemeskürty István jelentette meg, 1965-ben. Teljes természetességgel (magyar) vidéki városként beszél Kolozsvárról, eszébe sem jut, hogy Romániát említse. Beszámol viszont arról, hogy amikor Janovics Jenő kolozsvári színházigazgató filmet kívánt készíteni, 1913-ban Párizsba utazott, hogy a világhírű Pathé cégtől technikai segítséget szerezzen. Így készült el a *Sárga csikó*, amit egy francia rendezett, kolozsvári magyar színészekkel és Janovics aktív helyi segítségével. Janovics a következő évben, 1914-ben már három saját filmet rendez, köztük egy nagysikerű *Bánk bán*-adaptációt. 1918-ig bezárólag Janovics (változó nevű cégeivel) a magyarországi filmgyártás (ma úgy mondanánk) egyik piacvezető egyénisége. Ebben szerepet játszik üzleti tehetsége, rendezői képességei és nem utolsósorban a kolozsvári magyar színjátszás kiváló egyéniségei.

(Janovics azonban nem kizárólag helybeliekkel dolgozott: a *Bánk bán* film Gertrudis szerepét Jászai Mari-val játszatta, és rendezett nála Kertész Mihály és Korda Sándor is.) Kolozsvár 1918 végén román uralom alá kerül, és Janovics Jenő filmkészítő tevékenysége né-

hány évi próbálkozás (és egy egészségügyi felvilágosító játékfilm) után elhal. Biztosan volt szerepe ebben a román hatóságoknak és politikának (egy korabeli újság valamiféle államosításról is ír), de más okok is voltak. A magyar köztisztviselők és értelmiségiek drámaian nagy számban menekültek át Magyarországra, azaz csökkent a szellemi háttér és a színvonalas magyar nézőközönség. A legfontosabb ok viszont valószínűleg a háború utáni nemzetközi filmforgalmazási helyzet: megnyílt a piac a korábbi ellenséges hatalmak filmjei előtt, és óriási számban áramlottak be az amerikai, angol és francia, valamint kisebb arányban más országok filmjei. Ezek a filmek (és tökeerős gazdáik) szorították ki a piacról a kicsi és tőkehiányos Janovics-produkciókat.

Vajon a román filmtörténetek az 1918 előtti Janovics-produkciókat hova sorolják be? Magyaroknak? Romániai magyaroknak? Netán egyszerűen románoknak? Ezt további kutatásoknak kell kideríteniük. Az viszont biztos, hogy sehol, Ausztriában sem tekintik ezeket a kolozsvári (vagy éppen a budapesti) filmeket „osztrák-magyar” filmeknek, azaz nem a Monarchia nevéhez kötjük őket.

A másik nagy vesztes, Ausztria helyzete eltér Magyarországtól, filmes szempontból is. Míg Magyarország jelentős „színmagyar” vagy magyar többségű területeket is elveszített, Ausztria veszteségei birodalmi veszteségek voltak, de alig vesztett osztrákok által lakott területet. (A kivétel Dél-Tirol, ott azonban nem tudunk jelentős helyi filmiparról.) Ausztria tehát elvesztette Csehországot, de az sosem volt osztrák jelleű. Dél-Csehországban a német ajkú lakosság is inkább (szudéta-) németnek tekintette magát, mint osztráknak. A prágai filmgyárak cseh filmgyárak voltak, és a külföldi befolyás sem osztrák volt, hanem német. A szlovák területet pedig Magyarország vesztette el (a birodalmon belül), és nem Ausztria.

Galíciát ugyan Ausztria elvesztette, de Krakkó sosem volt osztrák. A krakkói film kezdeteit a lengyel filmtörténészek ugyanúgy lengyelnek tekintik, mint a varsóit – holott 1918 előtt nem létezett a lengyel állam, azaz sem Krakkó, sem Varsó nem volt lengyel állami terület. Ahol



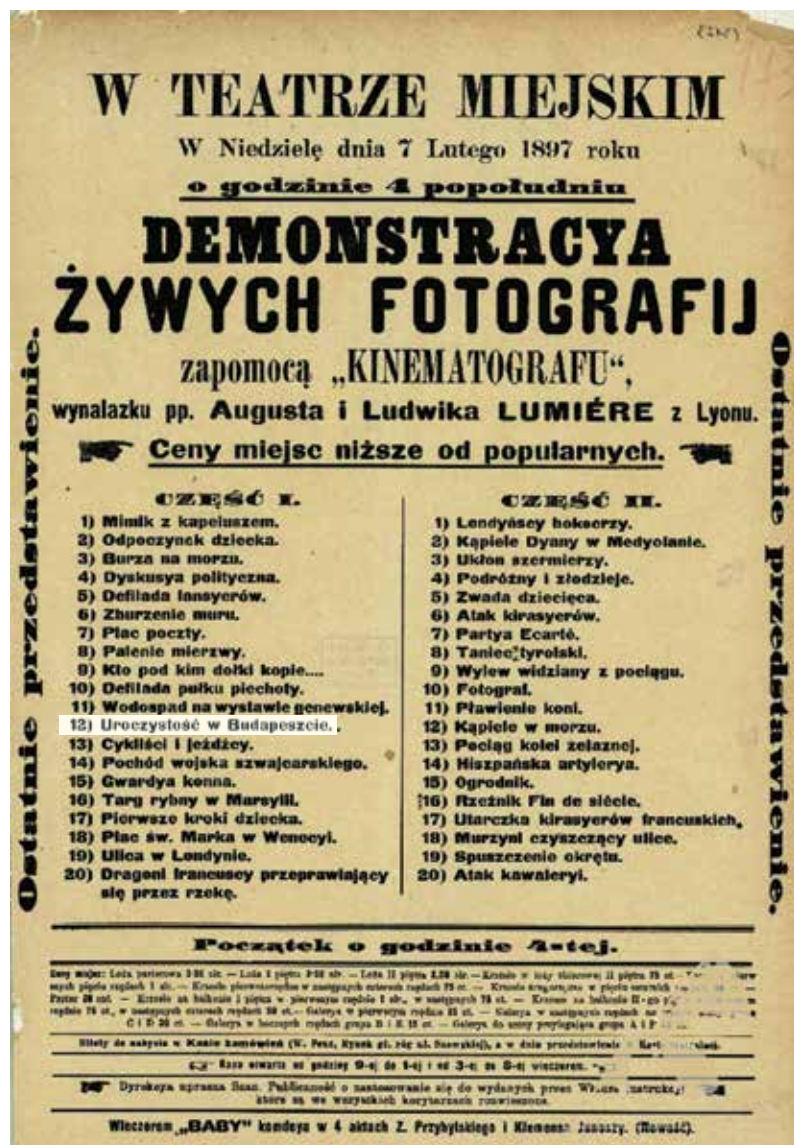
Janovics Jenő

identitásprobléma merül fel, az inkább Galícia keleti része, Lemberg, lengyelül Lwów, ukránul Lviv. Lemberg ma Ukrajnához tartozik, azonban lakossága az 1910-es birodalmi népszámlálás szerint 51 százalékban volt római katolikus, 28 százalékban zsidó és 19 százalékban görög katolikus. A város lakóinak 86 százaléka használta a lengyel nyelvet, míg 11 százalék a „rutént”, amit az ukrán nyelvhez kapcsolhatunk. A városban tehát a lengyel volt a domináns kultúra, amit nagy kulturális hagyomá-

Lwówban, Edison-berendezéssel. A második bemutatót a Lumière cég ügynöke tartja Krakkóban, november 14-én. A Városi Színházban tartott vetítés plakátja fennmaradt. Kétszer húsz igen rövid (kb. egyperces) filmcscskét vetítettek. Az első részben a tizenkettedik ilyen film címe: *Ünnepség Budapesten*. A címek alapján a filmek többsége francia tárgyú (vagy bárhol lehet), de vannak londoni, velencei, milánói, spanyol és svájci helyszínek is. Az *Ünnepség Budapesten* feltehetőleg azoknak a felvételeknek egyike, melyeket a Lumière cég operatőre néhány hónappal korábban készített a millenniumi ünnepségekről.

Horvátországot nehéz besorolni akár a nyertesek, akár a vesztesek közé. 1918-ban kiszabadult ugyan a Monarchiából, ahová a Magyar Királysággal fennálló perszónalunió révén tagozódott be, azonban Jugoszlávia része lett, és függetlenségét csak 1991-ben nyerte el/vissza. Az első horvátországi vetítésre 1896. október 8-án került sor Zágrábban, tehát valamivel később, mint Bécsben és Budapesten, sőt később, mint a Monarchián kívüli Belgrádban. A késés magyarázata az lehetett, hogy ide az Edison cég ügynöke jutott el, nem a Lumière-éké. Az első horvátországi filmfelvételeket viszont Alexandre Promio, a Lumière cég operatőre készítette két adriai kikötőben, Pulában és Sibenikben (Póla és Szebenikó) a Monarchia haditengerészeti gyakorlatairól, 1898. április 28–29-én. Az első horvát játékfilm azonban csak 1917-ben készült, a Monarchia utolsó előtti évében.

A horvát film korai cseh, osztrák, magyar, lengyel kapcsolatai iránt érdeklődve bukkantam Zvonimir Rogoz (1887–1988) nevére. A hosszú életű, kiváló színész pályája ugyan messze túlnyúlik a Monarchián, mégis elgondolkodtató témánk szempontjából. A horvát fiatallembert apja kereskedőnek szánja, és egy kereskedelmi iskolába íratja Bécsben. Zvonimirt azonban jobban érdekli a színház, és beiratkozik a Frühmann-féle színésziskolába. 1907-ben már a Zágrábi Nemzeti Színház gyakornoka. Húsz év után azonban Prágába költözik, tökéletesíti cseh tudását, sikeres cseh színész lesz, és 1930-tól filmekben is játszik. Leghíresebb szerepe Machaty *Extázis* (1932) című filmjében a férfi főszerep Hedy Lamarr mellett. 1950-től újra Horvátországban él és dolgozik. Lám, a Monarchia megszűnt 1918-ban, Rogoz úr azonban egész életében a Monarchia gyermeke maradt. Hiszen tipikus volt, hogy egy törekvő horvát, cseh, lengyel vagy magyar család Bécsbe küldi gyermekét tanulni, tipikus volt, hogy ott német nyelvtudást (ez volt Kelet-Európában a kor angolja) lehetett szerezni, tipikus volt, hogy kapcsolati hálót is lehetett építeni, tipikus volt, hogy a bécsi képzettséggel Prágától Zágrábig bárhol érvényesülni lehetett. És ki tud-



A Lumière fivérek bemutatójának plakátja, 1897

nyok és intézmények is bizonyítanak. A filmgyártó vállalkozások is lengyel kézben voltak. A lengyel filmtörténetek tehát ezeket a korai vállalkozásokat és filmjeiket lengyel filmekként tartják számon, noha az Osztrák–Magyar Monarchia területén jöttek létre, és ez a terület ma Ukrajnához tartozik.

Galíciába is megérkeztek az első filmvetítők, 1896-ban. Az első bemutatót július 18-án tartják Lemberg/

ja, hátha a csinos, ifjú Zvonimirt már 1906-ban megtalálta valamelyik bécsi filmkészítő, és néhány korabeli, öt-tízperces filmcskében őt látjuk, ahogy a hölgyeket csábítja, csak nem tudjuk, kicsoda?! (Persze ez csak találgatás.)

A korábban nem létező Csehszlovákia a Monarchia felbomlásának további nagy nyertese. A cseh filmtörténet párhuzamos a Monarchia többi országának filmtörténetével: az első filmvetítés 1896-ban (Prágában és Karlovy Varyban), az első filmfelvétel egy évvel később (egy amerikai cég passiójátékot filmez), rövid életű mozis és filmkészítő cégek buzgólkodnak. Egy amatőr fényképész készíti 1898-ban az első három rövid cseh némafilmet (Jan Kříženecký, 1868–1921), azonban inkább a fényképezetet folytatja, és csak tíz év múlva filmez ismét. Aki a korai cseh filmkészítés iránt érdeklődik, jobban teszi, ha könyvek vagy internet helyett beül a vetítőbe, és megnézi Jiří Menzel *Mesés férfiak kurlblival* (1978) című filmjét. Azután jöhet a könyv és a net.

Az 1910-es évektől tehát a Monarchia minden jelentősebb országában és régiójában készítenek „többtekercses”, azaz egyórás vagy hosszabb játékfilmeket. A világháború éveiben ezek a filmgyártások föllendülnek, mivel a piacról eltűnnek az amerikai, angol, francia, olasz filmek, és hiányukat a skandináv vagy német filmek nem tudják pótolni. Mindenütt kereslet támad a hazai filmek iránt. Nem jönnek azonban létre országhatárokon átlépő vállalkozások, és a Monarchia egyes országaiban csak ritkán játsszák a Monarchia-beli többi nép filmjeit. Kivételt csak a császárváros, Bécs filmjei jelentenek, ezek eljutnak a birodalom más részeibe is. A magyar filmek már csak Bécsbe jutnak el, de oda is csak kevés.

Bár a némafilm műfaja megkönnyítené a színészek mozgását az egyes országok között, ilyen mozgást jelentősebb mértékben csak nyugat felé tapasztalunk: a birodalom többi országából, így Magyarországról is indulnak színészek (és rendezők is) Ausztriába vagy még inkább Ausztrián át Németországba. A legnagyobb exodus pedig a Monarchia szétesése és az azt követő politikai zűrzavarok után indul meg: ekkor veszíti el Magyarország többek között Kertész Mihályt és Korda Sándort.

Létrejött-e a Monarchiában egységes filmstílus? Ha tapasztalunk is ilyen egységesülést, az nem elsősorban a Monarchiához köthető, hanem inkább Nyugat-Európához, Németországhoz és Dániához, valamint – különösen a szórakoztató témák esetén – Ausztriához. Inkább korstílus tehát, mint Monarchia-stílus. A bécsi operett kisugárzása hatalmas, de a szecesszió, a Jugendstil már európai hatás, még ha gyakran Ausztria közvetíti is a birodalom további részei felé.

A filmtechnika pedig Franciaországból, a Monarchián kívülről érkezik. Látjuk, hogy az Edison cégek is megpróbálnak behatolni a Monarchia piacára, azonban ez nem sikerült nekik, alapvetően, mert az első évben nem volt folyamatos filmutánpótlásuk. A technikával együtt francia filmstílushatások is érik a Monarchiát, több szakember Párizsban tanulja ki a filmkészítést és viszi haza tudását. Janovics Jenő pedig, mint láttuk, első filmjét a Pathé céggel közösen (ma úgy mondanánk: koprodukcióban) készíti, és Párizsból szerződtet rendezőt és operatőrt. „...a párizsi Pathé cég kimutatása szerint a *Sárga csikó*-t nem kevesebb, mint 137 példányban kellett másolni az öt világrész számára” – írja Janovics visszaemlékezéseiben. Ez azonban teljesen egyedi, kivételes eset a magyar némafilm történetében. A francia kapcsolatot (és befolyást) pedig megszakítja az 1914 nyarán kitörő világháború.

Szólnunk kell még a német nyelvről, melyet a Habsburgok századokon át kultiváltak (és erőltettek) a birodalomban. Bár nem tudták kiszorítani a nemzeti nyelveket, a XX. század elején a közép-európai felső osztályokban és az értelmiségben gyakorlatilag magától értetődő volt a német nyelv tanulása. A film terén azonban ez a monarchikus tendencia kétélű fegyvernek bizonyult, mivel a filmszakma emberei német nyelvtudásukkal nem Ausztriához és Bécshez, hanem Németországhoz és elsősorban Berlinhez igazodtak, oda mentek tanulni, oda emigráltak, technikai berendezéseket onnan rendelték. Megfordulni ez a tendencia majd csak a 30-as években fog, amikor a hitleri zsidóüldözés miatt először a Berlinben dolgozó, zsidó származású magyar szakemberek térnek haza (ha nem Amerika felé indulnak), de 1935 körül megindul az üldözött német, majd 1938-ban az üldözött osztrák filmesek beáramlása Magyarországra, melyet ekkor Hollywood an der Donau-nak, Duna menti Hollywoodnak neveznek el. De ez már messze vezet a Monarchia filmtörténetétől.



Zvonimir Rogoz és Hedy Lamar az *Extázis* című filmben, 1933

Turbucz Péter

Dialógus és kritika mezsgyéi

Alexander Bernát és Jászi Oszkár gondolatai

a művészet eredetéről és lényegéről 1898 és 1904 között

■ Éppen száz évvel ezelőtt, 1919-ben Alexander Bernát-nak és Jászi Oszkárnak, mint a hazai esztétika két kiemelkedő művelőjének végleg megváltozott az élete. A szárnyait bontogató Horthy-rendszer „agyműtét”-einek¹ köszönhetően mindketten hamar perifériára kerültek, s bár külföldön továbbra is elismert és keresett szaktekin-télynek számítottak, a hazai kulturális életből hosszú idő-re fokozatosan kiszorítottak. Ámbár tudományos teljesít-ményük száműzetésének viszonylag korán vége szakadt, munkásságuk egészének megítélése itthon még évtizede-ken keresztül megosztó és rapszodikus jellegű maradt.²

Az esztétikatörténet kutatói ennek ellenére mégis szerencsés helyzetben vannak, amikor a múlt századelő magyar tudományos élete e két meghatározó képviselőjének művészetről alkotott gondolatait kell összeha-sonlítaniuk. A kedvező kutatási pozíció abból adódik, hogy a két tudós hosszú éveken keresztül a tárgykörnek – csaknem azonos időben – több művet is szentelt, amely *eo ipso* megkönnyíti nézeteik hozzátételek megismerését, valamint a későbbiek során majd lehetővé teszi az esetleges metszéspontok és nézetkülönbségek részletes rekonstrukcióját is. Jelen írás a maga szerény keretei kö-zött szűk hat év kiragadásával és abban két részprobléma tematizálásával kíván ehhez a nagy feladathoz amolyan vázlatos bevezetőül szolgálni.

Amint az a szakirodalomból ismeretes,³ Alexander Bernát egész írói működését meghatározta és végigkísérte az esztétika művelése olyannyira, hogy egyes tanítvá-nyai-értelmezői kizárólag „esztéta”-ként tekintettek rá, míg mások filozófiája kapcsán valamiféle „művészetböl-cselet”-ről beszéltek. Az esztétikához történő kizáróla-gos kapcsolás⁴ ilyenfajta csapdáját szem előtt tartva meg-állapítható, hogy a polihisztor életművének legnagyobb részét (a zsurnalisztikát is ide számítva) valóban ezzel a tárgyterülettel való foglalkozás fedte le – legnagyobb fi-lozófiai szintéziseit pedig a művészet örök kérdései vizs-gálatának szentelte.⁵

Az esztétikai alapbeállítottságú Alexander⁶ akkor már évtizedek óta írt színekritikákat és általában esztétikai műveket, ám eddigi ismereteink birtokában *A művészet* című,⁷ 1898-ban bemutatott dialógusa volt az első, ami-ben átfogó művészetelméleti koncepcióval jelentkezett.⁸ A Kisfaludy-Társaság Somogyi-jutalmával „koszorúzott” pályaműben a bölcselő nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy felmutassa a művészet lényegét.⁹

Az már e korai munkájából is kiderül, hogy a művé-szetet jóval többnek tartotta egy tudománynál. Azt az emberi egzisztencia részeként, öneszmélése és kibonta-kozása lehetséges módjaként szemléltette, amely egyebek mellett képes menedéket és vigasztalást nyújtani az élet hajótöröttjeinek. Párbeszéde tulajdonképpen monda-nivalója azonban nem sztoikus bölcselkedésből áll; Ale-xander a platóni *μίμησις* (utánzás) tételét vette górcső alá, s kritikáját az akkori modern fotográfusok példáján ke-resztül argumentálta beszélgetőtársának. Eszerint még a természet leghívebb másolói, a fotográfusok sem képesek tárgyuk pontos másolatát adni képeiken, hiszen alkotása-ik csak ritkán találják el a tárgy *igaz* képét. Ebből követ-kezően az utánzást nem lehet a művészet legfőbb lénye-gének tekinteni. A természet hű utánzásának azért mégis akad szerepe, mégpedig az átvezetés a stilizációból és a modorosságból a „szabad lélegzés” felé. A zene, a tánc, az építő- és kerti művészet, valamint a díszítőművészet el-lenben nem sorolható az utánzó művészetek közé. Azokat a *fantázia* hozza létre, amely nem utánaz, hanem alkot.

„Az anyagot meríti a valóságból, de sajátos törvények szerint rakja össze, alakítja át, dolgozza föl. A görög iste-nek szép világát, amelynek még romjai is a mi életünket is ékesítik, a fantázia szülte. A keresztény művészet alakjait és jeleneteit a vallás szolgáltatta, de a fantázia alkotta meg érzéki valósággá.”¹⁰

A történelemben tehát a fantázia a művészet igazi moz-gatója. A görög és római művészet hanyatlása után Krisz-tus alakja világította meg a művészek fantáziáját, akik a

végtelen ábrázolásával minden addiginál metafizikaibb műveket alkottak. A fantázia történelemfilozófiai szerepét kutatva a filozófus máris a költészethez vezette olvasóit. A költészet semmilyen formájában nem másolja a természetet. Arany és Petőfi sem a természet utánzásából merítették ihletet, hanem önön „belsőjükből” alkottak.

Feltehetően az egzakt művészi kifejezésformák-megnyilvánulások körüli vitákat vagy hovatovább a technika és modell viszonyának felmerülő kényes kérdéseit elkerülni szándékozva, Alexander a dialógus folytatásában – a természetet a fantázia vezetőjének és mesterének kikiáltva – mégis tett némi engedményt a mimézis felé, és módosította a természet fogalmát. Az új meghatározásban a művészet a természetet másolja, de a természet: élet. Esztétánk így az utánzás és a fantázia fogalmait egymással keresztezve az „élet a művészet veleje”¹¹ tétellel a művészetet egyfajta metafizikai státusszal ruházta föl, majd szembeállította a mesterség fogalmával. Szerinte ugyanis a művészek élőnek látják a természetet, amit fantáziájuk segítségével ragadnak meg, ekképp alkotásaikkal valami élő szándékoznak *teremteni*, amely aztán része lesz a teremtésen végigfolyó „életáradat”-nak.¹² Velük szemben az úgynevezett mesterek viszont csak utánóznak, s élettelen tárgyakat (mondjuk, gépeket) hoznak létre. A nagy művészek fantáziájuk segítségével képesek új életet teremteni, akár a természettől teljesen eltérőt is. Michelangelo, Shakespeare, Böcklin és Chorot például egy teljesen új világot alkottak műveikkel – műalkotásaiknak egészen „sajátos külön élete van”.¹³ Alkotásaik a tanúi, hogy a fantázia eltávolodhat a természettől, de nem az élettől. A művész célja valami élő alkotni, hiszen ki ne látná maga előtt Goethe *Faustját* vagy Arany *Toldiját* elevenen. A művészek tehát nem utánozni kívánják, ami már megvan, hanem életet akarnak teremteni műveikkel, amikben aztán mint saját teremtményükben gyönyörködhetnek. Vagyis, miként azt polihistorunk sugallta, a művészet lényegét tekintve hasonló ontológiai státusszal bír, mint a teremtés, esetleg annak kiegészítése. Alkotásában pedig a művész is teremtővé válik.

Bölcselelünk most bemutatott munkája főbb megállapításait – az esetleges ellentmondások tisztázása és a megosztó szakmai kritika hatására¹⁴ – öt év múlva továbbfűzte a *Művészet – élet* című írásába is.¹⁵ A dialógusbeli vita felelevenítése és folytatásaként a művészetet e helyütt már eleve „magunk alkotta élet”-ként, egyfajta eleven létezőként aposztrofálta, így a műalkotás azért nem lehet kontárság vagy gépiesség, mert abba az „élet lehelete” költözött. Ugyanakkor a fotográfia termékei, bármennyit jelentsenek is az egyes embereknek, valójában továbbra is

élettelen másolatok, miként Alexander a legjobban sikerült festményreprodukciókat sem tartotta művészetnek.¹⁶

Felfogása szerint amennyiben mindezek után ragaszkodni szándékozunk az utánzás avítt definíciójához, azzal egyszerűen kizárnánk a művészetből a fantázia játékát, az eszme szárnyalását és a teljes idealisztikus művészeti vonulatot (Dante *Poklát*, Shakespeare *Hamletjét* stb.). Ezzel szemben az ő és dialógusbeli beszélgetőtársa alkotta filozófiai nézet kimondja, hogy a művészetben a fölszabadulás megy végbe, amelynek első jele a *játék*.¹⁷ A játékban – Schiller *játékosztón* fogalmától némileg eltérően – nem kevesebb, mint a műösztön jut önkifejezésre, pontosabban: „a játék a műösztön első, kezdetleges megnyilatkozása”.¹⁸ Elmélete igazolására a filozófus a gyermekekre mutatott. Például a kislányok nevet adnak babájuknak, amit aztán élőként kezelnek, de továbblépve a hasonlatban a művészet eredete felé, a „primitív” népek szokásai is ezt igazolják. A gyermekhez hasonlóan ők szintén mindent meglevenítenek.

„Amit láttak és hallottak, nekik életet hirdetett, a csillagok az égen, a fa az erdőben, a csillogó kavics az út porában. Még a fegyver is él, nevet kap, titkos erők letéteményesévé válik. Így keletkezik a mítosz, kalandos meséivel, mint az emberi gondolkodásnak legelső műalkotása. Így keletkezik a beszéd ritmikus formája, mint életforma magának a beszédnek, mely így kétszeresen meglevenül.”¹⁹

A szellem után lassacskán a kéz is megtanulta az „elevenítés” munkáját, és az őseMBER szerszámaikat formálni, díszíteni kezdte. A forma és díszítettség, vagyis az önkifejezés az évezredek alatt mind kiforrottabbá, komplexebbé vált. De mi haszna a játéknak? Miért művelik? – vetődik fel a kérdés. Esztétánk azonban gondolt erre, és az olvasó elé sietett, amikor kijelentette, hogy a játékot önmagáért üzi a gyermek, tehát nem valamilyen megfontolásból, hanem pusztán az örömszerzés végett. És ennek az érzésnek a keresése a tulajdonképpeni mozgatója a művészetnek is, amelynek léte afféle „lelki szükséglet”-ként nyer így értelmet. Visszakanyarodva az élet problémájához, Alexander végezetül tovább pontosította eredeti tételét. E szerint a művészet nem a való élet, még csak nem is annak látszata, hanem az élet értékének, jelentőségének, gazdagságának esszenciája. A művészet az élet ábrázolásán keresztül annak valós becsét érezteti velünk, vagyis tolmácsolja értékét és értelmét.²⁰

De mit kívánhatott az eredeti dialógus folytatásával elérni Alexander? Feltehetőleg nem kevesebbet, mint megteremteni a lehetőségét elmélete rendszerré alakításának. Az alexanderi játékelgondolás ekképp a korábbi, némiképp levegőben lógó művészetdefiníciónak vált az

utólagos gyökerévé, valamint az elkövetkező években hasznosnak mutatkozott a művészeti nevelés koncepciójának felépítésében is.

A *Művészet – élet* című íráshoz hasonlóan az 1904-ben papírra vetett *A fantázia* című párbeszédben az utólagos alapépítés és kiegészítés szándéka szintén érzékelhető.²¹ Ennek ellenére ezt a művet sem lehet kizárólag az 1898-as gondolatok valamiféle toldozgatásnak tekinteni; a helyzet ennél bonyolultabb.

Harmadik, művészetről szóló dialógusukhoz Alexander és beszélgetőtársa a korábbiaknál jóval szabadabban fogtak hozzá és – immár tudatosan – a modern művészet mibenlétének vizsgálatára szorítkoztak. Úgy vélték, hogy koruk műalkotásaiban az *érzéki hatások* és a *művészi fantázia játéka* mintegy vetélkednek egymással. Az érzéki hatások révén a festészetben a kifejezés szándéka ellenében megnőtt a színek dominanciája (a vásznon mindössze színfoltok jelennek meg színfoltok mellett), a komolyzenéből eltűnt az erő, s helyette megjelent a rafináltság (új hangszerek bevezetése és új orkesztrális hatások kidolgozása), a szobrászatban pedig színezni próbálják a szobrot. Mégis ez utóbbi művészeti ág a legkonzervatívabb, mert itt a művész nem bánhat oly’ szabadon az anyaggal, mint egy festő. Az építőművészetre ez szintúgy igaz, hiszen az építésznek a funkciót is szem előtt kell tartania. A költészet azonban teljesen kiüresedett. A költők bravúrjaik révén immár csak költőnek látszanak, ám valójában nem azok. A drámaírók legfőlőbb mesteremberek, a regényírók viszont vagy pamfletisták, vagy pornográfok, vagy zoológusok, míg a lírai költők rímakrobaták. Tulajdonképpen a művészi lélek hiányzik a kor műalkotásiból – összegezte Alexander dialógbeli vitapartnere –, mert nem az anyagot és a belőle kicsiszolható érzéki hatásokat kellene szeretni, hanem az anyag révén kellene valami elevent alkotni; az új technika nem pótolja a tehetség hiányát. Azonban ennyi vélt negatívuma ellenre is komoly létjogosultsága van a modern művészetnek – vallotta a vitabeli Alexander –, ugyanis a *fantázia* típusai (jelenítő, típusalkotó, idealizáló és konstruktív) segítik a művészeket abban, hogy ne „idegenek utánérzői” legyenek, hanem az érzéki hatások által új világokat alkossanak. Miként az elvont gondolkodás intenzitása teszi a tudóst, akképp az „intenzív lelki élet érzéki, szemléleti formában teszi a művészt”.²² A kortárs művész pedig nem kívánt mást, mint a lélek fölfriessítését.

„Ha elmélyedünk az érzéki érzések világában, ha keressük a dolgok törvényét és típusát, az épp úgy az új intenzív lelki élet megnyilatkozása, mint ha ideálokat alkotunk és az ideálok számára új világot konstruálunk.”²³

Nincs tehát ellentét, mindösszesen a kor fantáziája éledt föl – jelentette ki végül a filozófus –, amelyben bár sok az individuális törekvés, de megvan az értelme, mégpedig az, hogy a kor embere teljesebb életet akar élni – ezzel pedig visszajutott a kezdő mezőre, azaz a művészet lényegének kérdéséhez.²⁴

Míg Alexander az elkövetkező években művészetbölcselete nagy szintéziseinek tökéletesítésén fáradozott – s legfontosabb eredménye az 1908-ban megjelenő *Művészet. A művészet értékéről. A művészeti nevelésről* című kötet megírása volt –,²⁵ addig Budapest egy másik pontján ebben az időben tűnt fel a sajátos szociáldarwinista esztétikai nézeteket valló fiatal ügyvéd, a mindössze huszonnégy esztendő Jászi Oszkár, aki – mint látni fogjuk – teljesen más elképzelések szerint gondolkozott a művészetről.

Jászi első, művészeti témájú írásai többségükben jókevésbé jól sikerült könyvkritikái voltak,²⁶ ám ezek jelentősége abból a szempontból mégis fontos, hogy míg Alexander dialógusokkal, addig ő recenziókban alakította ki saját esztétikai nézeteit. A *Budapesti Szemle* egyik, 1899-ben megjelent számában például Lev Tolsztoj *Mi a művészet?* című könyvét bírálta.²⁷ A „sociologiai világnézet”-en alapuló kritika kimondta, hogy az orosz író a téma vizsgálatakor értelmetlen eredményekre jutott azért, hogy Darwin, Spencer és Grant kutatásainak módszerét csak figyelembe vette, de azokat nem követte, e helyett inkább tudománytalan, metafizikus alkotást hozott létre.²⁸ Jászi szerint egyszerűen nem elfogadható az a tolsztoji narratíva, amely a művészetet a nyelv mellett az emberek egymással való érintkezésének eszközeként értelmezi, ráadásul valamiféle olyan eszközként, ami az emberiség tagjait a közös érzelmekben egymással, majd pedig az istenséggel egyesíti. Ezek az állítólagos egyesítő érzelmek ugyanis egyszerűen nem kimutathatók, míg nem alaposabban szemlélve a művet kiderül, hogy csak az író keresztény dialektikájával állunk szemben. Tolsztoj az „eredeti keresztény hit elfogult harcosa”-ként a történelem nagy művészi alkotásai felett nyílt ítélkezést folytat. Szerinte – vélte Jászi – a XIII. századtól kezdve a művészet megszűnik a vallási érzelmek kifejezője lenni, és a gyönyörkeltés szolgálatába állva, az „előkelők kitarítottja” lesz. A művészet így többé már nem a szépet fejezi ki, hanem csak utánozza azokat a jelenségeket, amelyek a módos megrendelők idegeit izgatják vagy unalmukat elűzik. Ezáltal az emberiség többségére nézve a művészet élvezhetetlenné vált.

Tolsztojjal szemben Jászi Oszkár egész más alapra helyezkedett a téma megítélésében. Kritikájában azt elismerte, hogy az élvezeti hatás a művészet szociológiai

funkciójának egyik – de nem kizárólagos – eleme, miként azzal sem szállt vitába, hogy a vallás kezdettől fogva igen meghatározó módon hatott a művészetre és viszont. Ellenben nem osztotta azt a felfogást, hogy a művészet fogalmát olyan kezdetleges termékekre lehetne korlátozni, amelyekre Tolsztoj tette, hiszen a modern zene, regény, dráma stb. a „primitív” ember művészetéből kizárólag az evolúció átfogó törvénye hatására fejlődött ki.²⁹ A művészet mindemellett több mint élvezetnyújtás, a *hasznosság* elemei abban éppen úgy szerepet kapnak. Az ifjú esztéta – egyébiránt Alexanderével egybevágó – véleménye, hogy abban a tolsztoji argumentációban van igazság, hogy a művészetet osztályozni kellene, de kizárólag érték alapján. Meg kellene állapítani, hogy mely művészeti termékek a leghasznosabbak a társadalom számára, melyek kevésbé hasznosak és melyek károsak, így a századvég némely „pervers” alkotását máris a maga helyén lehetne kezelni.

Kijelenthető, hogy a *l'art pour l'art* jelszavát a fiatal esztéta szintén elvetette, ám, sok kortársától eltérően, kritikáiban neki sikerült nem átesni a ló túlsó oldalára. A *Huszadik Század* első számában J. P. Durand egyik munkáját ismertetve³⁰ kifejtette, hogy az „erkölcstelen művészet”-től való félelem igencsak túlzásba vitt, és a nemi morál törvényes védelme indokolatlan, mi több, káros. Az erkölcs kizárólag nemi szemponttól történő értelmezése helyett már e korai írásában is a hasznosság elvét javasolta. Mert a művészet lényegét és alapfunkcióját tekintve nem szociális, hanem individuális, és végképp nem okolható az erkölcsi rend ingadozásáért, csak mert bizonyos szükségletek nem megfelelőképp nyertek kielégülést.

Az akkoriban még segédfogalmazói állásban dolgozó Jászi érdeklődése 1901-ben Émile Fauget művei felé vezetett. A francia író *Antik és modern dráma* című művét például több szempontból is nagyra értékelte. Fleknyi recenziójában³¹ kifejtette, hogy Fauget helyesen ismerte föl a görög drámában a lírikus elem föltétlen uralmát és a modern értelemben vett jellemzés hiányát. A régi helénékkel szemben a franciák drámairodalma immár az intrikára helyezi a hangsúlyt, míg az egyes alakok hűsége vagy a korfestés nem kap jelentőséget; egyedül bizonyos tételek finom logikai levezetése a lényeges. Miként azt kritikusként vélte, a francia író ezen meglátásaival tökéletesen képes átérzeni kora törekvéseit, amely jellemvonás a legtöbb hazai esztétikusból teljesen hiányzik.

Egy másik recenziójában Yrjö Hirn finn esztéta a *Művészet eredete* című könyvét szedte ízekre.³² Kritikáját itt a művészet eredetének kérdése köré építette föl, és megállapította, hogy a helsingforsi egyetem docense a

művészetek *öncélúsága* kapcsán tévedett, amikor azt állította, hogy csak a fejlettebb művészeti jelenségek esetében lehet azok öncélúságáról beszélni. Mert hiszen a művészeti jelenség korokon átívelő *tisztán esztétikai* jellege megkérdőjelezhetetlen. Példaként Jászi szintúgy a zenére és a táncra mutatott, de korábbi felfogásától jól kivehetően távolodva ekkor már engedékenyebbnek mutatkozott a költészet és a képzőművészet egyes alkotásával szemben is. Írása folytatásában csatlakozott a kötet játékelméletről, valamint az öröm és fájdalom kérdésének vizsgálatáról szóló megállapításaihoz, utána viszont, Hirn ellenében, hosszasan kifejtette véleményét *gondolat és érzés* korrelatív viszonyáról. E szerint organizmusunk két, egymástól el nem választható részéről van szó, így értelemszerűen a művészetben az érzelmi elemek mellett az intellektuálisakra is megkerülhetetlen szerep hárul. A megfigyelés, leírás vagy hovatovább a bölcsekedés az esztétikai hatásnak szintúgy elemei, mint az egyéni érzelmek kifejezése. Végezetül a könyv második részét Jászi hosszabban méltatta, különösen azokat a szakaszokat, ahol a művészet eredetét kutatva a kötet Darwin nézeteit dicsérte; egyedül a szép jelenségeit szemlélve emelte föl szavát ismét, mégpedig egy napjaikban rendkívül nevetségesnek tűnő momentum – a nőtény madár öntudatos esztétikai ítélkezése – kapcsán.

A művészettel foglalkozó gondolatainak szisztematikus összefoglalására végül az MTA *művészet és erkölcs* viszonya témakörben kiírt Gorove-pályázata kínált lehetőséget, ahová Jászi 1901. szeptember 30-ig befejezte és második pályázóként leadta *Művészet és erkölcs* című munkáját.³³ A beküldött négy pályamű közül az Akadémia I. osztálya végül ezt az írást javasolta a jutalomra *Jelentésében*,³⁴ és mivel a jelentést elfogadták, így az 1902. május 7-i nagygyűlésen felbontott jelíges levélből az ő neve került elő.³⁵ A győzelem az akkor már levelező tag Alexandert látszólag egyáltalán nem érdekelte, nem is írt róla, mindenesetre az több mint feltűnő, hogy a Tudós Társaság dolgait máskor élénken követő *Budapesti Hírlap* is csak a közgyűlésről készített hivatalos beszámolót közölte.³⁶

Mint ismeretes, a *Művészet és erkölcs* története itt nem szakadt meg, hiszen szerzője átdolgozta azt, majd előbb 1904-ben, utóbb 1908-ban is megjelentette.³⁷ A kötetről Alexander ismét hallgatott, viszont annál inkább dicsérték a művet Jászi barátai, így Somló Bódog is, aki hosszabb méltatást írt a *Budapesti Naplóba*.³⁸ Többek között ekképp dicsérte Jászi tudományos teljesítményét: „Jászi elénk tárja azt a sokféle elemet, amelyből a művészeti hatás kialakul, kimutatja, hogy mekkora e részben az

állati őseinkről ránk maradt örökség, megérteti velünk, hogy miért gyönyörködik a civilizálatlan ember egyhangú tam-tam-jának primitív zenéjében, miért éget bőrébe tarka díszítményeket, és sokat megértető világosságot áraszt korunk művészeti meg irodalmi áramlataira.”³⁹

A kapcsolódó szakirodalomban többnyire máig kivételesként kezelt kötet⁴⁰ keletkezési háttéréről kevésbé ismert, hogy szerzője címválasztásának köze lehetett Milhoffer Sándor azonos témájú, *A művészet hatása* című könyvének évekkel korábbi megjelenéséhez.⁴¹ Egész pontosan egy arról készített recenziójához, amiben Jászi kimutatta, hogy művészet és erkölcs egymáshoz való viszonyának kutatásakor Milhoffer nem tett egyebet, mint hogy szolgálai átvette a korábbi német esztétikai iskolák megállapításait, miközben az evolucionizmus már rég rábukkant a válaszokhoz vezető útra.⁴²

Művészet és erkölcs című könyvében Jászi – Milhofferrel és másokkal szemben – az erkölcs és művészet általa helyesnek vélt, utilitarista és evolucionista alapon álló szociológiai viszonyrendszerét kívánta megvilágítani. Úgy látta, hogy a fogalmak korrelációs viszonyát két, lehetséges nézőpontból lehet felfogni: a „dogmatikus” álláspont felől, valamint „természettudományi” rátekintésből. Írása tanulsága szerint az első, „metafizikus”⁴³ nézetben a két fogalom abszolút, ami a kor legkiválóbbjainak műtermében és az uralkodó társadalmi osztályok erkölcsi kódexében jelentkezik. Itt azonban értéknek látszik az is, ami csak múló szeszély, és fennáll a veszélye a művészet erkölcsi rabigába hajtásának. Szemben a dogmatikus felfogással, az utóbbi nézet társadalmi terméként, a társas együttlét eredményeként, következképp folyamatosan változó jelenséggé számol e fogalmakkal.⁴⁴ Azok nem elemi erők, ahogy a korábbi esztétikai iskolák tévesen vélték és tanították.

A természettudományi nézőpont tehát tárgyilagos, objektív, ami a művészet lényegét képes organikus „élet-szükséglet”-ként megérteni, olyan emberi szükségletként, amely ezért nem önmagáért létezik, hanem a kezdetektől a társadalommal együtt fejlődik-formálódik.

„S ha az emberi berendezések egy óriási tömegét látva, azt végeredményében a táplálkozás szükségletére vezetjük vissza, miért riadunk vissza a művészeti alkotások láttára azt mondani, hogy az emberi tevékenységek ez a köre szintén egy organikus szükséglet kielégítése s mint ilyen, a lét feltételével közvetlen összeköttetésben van.”⁴⁵

De hol marad akkor a művészet öncélúsága? – kérdezhető joggal. A művészetben – felelte Jászi – a teljes öncélúság csak a legritkább esetben áll. Gondoljunk csak azokra az esetekre, mikor a művészeti tevékenység élet-

pályát képez, mint például az építészetben, amely kezdetől fogva életszükségletet elégített ki. Kettős természetű állunk tehát szemben, azaz a „funkció és hatás paradox viszonya”-ból⁴⁶ adódóan a művészet egyszerre szolgálja az egyéni élvezetet és a társadalmi hasznosságot. Visszatulva Hirn könyvére, esztétánk kifejtette, hogy így volt ez már évezredekkel ezelőtt is, amikor az olyan „hasznossági elemek”, mint a vallás, a mágia, a háború stb. megkezdtek a művészetek fejlődésének befolyásolását, ám a társadalmi együttélés legelső formájában élők ornamentikája, tánca, némajátéka, képírása, építésze és poézise a hasznosság mellett saját „tisztán” esztétikai célokat, egyéni életörömekeket is szolgált. Emiatt kijelenthető, hogy miként az erény is a szükségletek terméke, és például nem a vallásé vagy a mágiaé, úgy a művészetet sem lehet kizárólag a vallás alkotásának tekinteni – amint azt Herbert Spencer tette –, miközben nyilvánvaló tény, hogy csak már meglévő esztétikai érzelmek és elemek átvételéről volt szó.

„Azokat az utánzó táncokat, melyekkel számos kezdetleges néptörzs a halászatot, vadászatot, csónakázást s a törzsi élet egyéb foglalkozásait ábrázolja, újabban szintén gyakorlati, illetőleg mágikus célokra szeretik visszavezetni. Előttünk ezek a magyarázatok igen gyakran nagyon erőszakoltaknak tűnnek fel. Az esetek többségében nekünk sokkal valószínűbbnek látszik, hogy azok arra az örömeztetire vezethetők vissza, melylyel jól ismert események művészeti feldolgozása jár.”⁴⁷

A művészet eredetének vizsgálatában előrébb haladva,⁴⁸ Jászi, miután lezárta a Spencer elleni polémiát, megjegyezte, hogy a művészet összes ága hasznossági eredetének felfedezése még a jövő feladata. Helyette áttért inkább a művészet eredetének általános hasznossági magyarázatára, amit hosszasan, az energiafölösleg (játékelmélet) tanából vezetett le, eljutva így a művészet lényegének meghatározásához.⁴⁹ Úgy látta, hogy az esztétikai érzés és a művészeti tevékenység (alkotó és élvező szempontjából egyaránt) a gyönyörérettel áll összefüggésben, attól egyenest elválaszthatatlan.

„El lehet, mondani – idézve az idevágó gondolatot –, hogy az esztétikai alkotások által emlékképekben kumulálható mindaz, ami valaha az egyénnek és a fajnak örömet és gyönyörűséget okozott. [...] A művészetek így előttünk úgy jelentkeznek, mint a hedonika egy ága, mint megnevesült és evolált hedonika, mint az emberi élet egy hatalmas gyönyört okozó princípiuma.”⁵⁰

A művészet kezdetben tehát ösztönszerű, és csak később, az evolúció során, illetve a gyakorlás révén vált fokozatosan öntudatos tevékenységgé. Társadalmi hasz-

nossága pedig a fájdalom kerülésében és az örömrészt, a boldogság minél nagyobb részének biztosításában áll. Itt találkozunk aztán erkölccsel abban, hogy lényegét tekintve neki szintén az emberi boldogság növelése a célja.⁵¹ Mert a művészet, tudásunk szerint, „oly tér, amelyen a boldogság és az öröm utáni törekvés az életszükségletekből és küzdelmekből szabadon egy képzeleti világban valósítható meg, oly világban, amelyben a művészetileg kiművelt ember a napi gondok, bajok, rosszaságok, aljaságok és csúnyaságok nyomásától szabadulva, képességeit, vágyait és reményeit szabadon érvényesítheti”.⁵²

Alexander Bernát és Jászi Oszkár érintett munkái alapján a művészet eredetéről és lényegéről megállapítható, hogy míg az előbbi narratívájában a művészet lényegének felmutatása a fontos, melyhez több más tényező mellett a kezdetek bemutatása csak egy argumentumbeli szál a többi között, addig utóbbinál kezdettől fogva kulcskérdés az eredet problémája. Jászi elgondolása szerint ugyanis, ha bizonyítható a művészet utilitarista és darwinista alapon álló eredete, tulajdonképp minden kortárs művészeti probléma és a szociológia egyik-másik kérdése is magyarázatot nyer, miként a művészet lényege körüli viták szintén avíttá válnak. Pillanatnyilag úgy tűnik, hogy csak abban mutatható ki hasonlóság nézeteik közt, hogy mindketten a *vágyakkal* állították összefüggésbe a művészetet. Alexander az örömszerzést tartotta a művészet mozgatórugójának, Jászi pedig a boldogság utáni vágy életszükségletének eszközeként tekintett rá.

A két tudós itt bemutatott művei az esztétika történetének fordulópontján keletkeztek, ezért természetesen sok tekintetben nem mentesek a tévedésektől, továbbá mára meghaladottakká-elavultakká váltak. Azonban, amint azt fent is jeleztem, jelen írás célja nem a kritika gyakorlása és tévedéseik számbavétele, hanem, két részprobléma párhuzamos felvázolásának segítségével, az Alexander és Jászi tudományos teljesítményéről való emlékezés, illetve – a vázolt témák mentén – a tematizálás és a további kutatás lehetőségének megindítása.

JEGYZETEK

- 1 A kifejezés Ormos Máriától származik, aki a hazai közéletből 1919–20-ban eltávolított tudósok, írók és művészek vonatkozásában használta azt. ORMOS Mária: *Agyműtét, 1919. Magyar kérdőjelek a 20. század elején = Múltunk. Politikatörténeti folyóirat*, 2010, 3. sz., 46.; Az eltávolításokról az utóbbi években mind több esettanulmány foglalkozik. A legutóbbit lásd DÉNES Iván Zoltán: *Az igazolási eljárástól a nyugdíjazásig. Marczali Henrik eltávolítása az egyetemről 1919–1924 = Századok*, 2017, 1. sz., 1333–1362.
- 2 Alexanderről a rendszerváltozás óta nem írtak életrajzi munkát. Élete egyes szakaszai csak a legutóbbi időkben váltak a kutatás tárgyává. Például lásd VARGA Péter András: *Új adalékok a korai fenomenológia és a magyar filozófia kapcsolattörténetéhez. Pauler Ákos, Alexander Bernát, Révész Géza és Enyvvári Jenő vonatkozásában = (Kelet-) Közép-Európa a (magyar) filozófiatörténetben. Szerk. MESTER Béla, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat*, 2016, 256–285.; Jászi vonatkozásában a kutatás jobb helyzetben van. A róla készült biográfiát lásd LITVÁN György: *Jászi Oszkár*. Bp., Osiris, 2003
- 3 GÁBOR Éva: *Alexander Bernát*. Bp., Akadémiai, 1986, 193–203.
- 4 A marxista filozófiatörténet-írás képviselői közül Hermann István propagálta ezt a nézetet a legélesebben.
- 5 Vö. SZEMERE Samu: *Tanulmányok*. Bp., Arany János Irodalmi és Nyomdai Műintézet, 1941, 399–400.
- 6 Uo., 399.
- 7 ALEXANDER Bernát: *A művészet. Válogatott tanulmányok*. Vál. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1969, 41–57.
- 8 A mű irodalmi nyelvezetének köszönhetően országszerte nagy elismerést hozott szerzője számára, aki több helyen is megjelentette azt. Kevésbé ismert, hogy először 1897-ben, az *Új Idők* folyóiratban még *A művészet feladata* címmel publikálta az írást, amiből egy részletet a *Budapesti Hírlap* 1897. február 23-i száma is lehozott. Közel egy év múlva azonban már a jelenleg ismert címen közöltetett a *Kisfaludy-Társaság Évkönyveiben*, és könyvként is ekképp jelent meg a Singer és Wolfner Kiadónál.
- 9 Komolyan feltételezhető, hogy a bölcselő számára ez a dialógus jelentette a biztos belépőt a Kisfaludy-Társaságba, ahová 1897-ben Kozma Andor ajánlotta rendes tagnak. Bár többen is támogatták, de 1898-ban a tagság feltételezhetően még korainak ítélte megválasztását, így végül csak 1899-ben válhatott kisfaludystává.
- 10 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 48.
- 11 Uo., 52.

- 12 Vö. ALEXANDER Bernát: *Tanulmányok II. Művészet.* Bp., Pantheon Irodalmi Intézet, 1924, 12.
- 13 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 54.
- 14 A dialógus elgondolásainak fontosabb kritikái közül lásd KEMÉNYFI János: *A szép és rút kérdése = Magyar Szemle*, 1898, 17. sz., 202–203.; HARTMANN János: *A művészet lélektana = Magyar Szemle*, 1899, 38. sz., 445–447.
- 15 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 76–85.
- 16 A néhány évtizeddel korábban megjelent „képeslap művészet”-ről pedig sokáig hallani sem akart.
- 17 Vö. TURBUCZ Péter: *A művészet feladata Alexander Bernát háborúfelfogásában. A Művészet és háború hadi beszéd alapján = Valóság*, 2016, 4. sz., 21–22.
- 18 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 80.; SCHILLER, Friedrich: *Levelek az emberiség esztétikai neveléséről = SCHILLER válogatott esztétikai írásai.* Szerk. VAJDA György Mihály, ford. SZEMERE Samu, SZÉKELY Andorné, Bp., Magyar Helikon, 1960, 216.
- 19 Uo.
- 20 Vö. ALEXANDER: *i. m.* (1924), 13–15.
- 21 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 257–265.
- 22 Uo., 264.
- 23 Uo., 265.
- 24 Főképp az 1910 után írott esztétikai műveiben a filozófus már nem volt ennyire elnőző az individualizmussal szemben, amelynek ekkoriban már megrögzött ellenségévé vált.
- 25 ALEXANDER: *i. m.* (1969), 91–198.
- 26 Hogy a most bemutatott kritikákban a szerzőnek mennyiben volt igaza, szándékosan nem kívánom vizsgálat tárgyává tenni.
- 27 JÁSZI Oszkár: *Tolsztoj Leó: Mi a művészet? = Budapesti Szemle*, 1899, 275. sz., 302–306.
- 28 Egy későbbi recenziójából kiderül, hogy a szerző a „metafizikus” billog alatt a Gustav Theodor Fechner „Ästhetik von Oben” – többek között Lessingre és Schillerre visszavezethető – elméletét értette. JÁSZI Oszkár: *A művészet hatása. Milhoffer könyve = Huszadik Század*, 1900, 1. sz., 483.
- 29 Kora tudományos felfogásába illeszkedve eleinte esztétánk sem tartotta sokra a természeti népek egyes művészi önkifejezési formáit, így például a totemizmushoz kötődő ábrázolásokat sem. Maguk a totemek Jászi szerint is – aki e kérdésben eleinte Pikler Gyula és Somló Bódog nézeteihez csatlakozott – inkább csak írásjelek voltak. JÁSZI Oszkár: *A totemizmus eredete = Huszadik Század*, 1900, 2. sz., 70–71.
- 30 JÁSZI Oszkár: *Újabb esztétikai és erkölcsstudományi kutatások. J. P. Durand: Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale = Huszadik Század*, 1900, 1. sz., 228–230.
- 31 JÁSZI Oszkár: *Antik és modern dráma. Faguet: Drame ancien, drame moderne = Huszadik Század*, 1901, 2. sz., 301–302.
- 32 JÁSZI Oszkár: *A művészet eredete. Hirn: The Origins of Art. A psychological & sociological inquiry = Huszadik Század*, 1901, 2. sz., 378–384.
- 33 *Akadémiai Értesítő*, 1903, 5. sz., 242.; Vö. HUSZÁR Tibor: *Jászi-dilemmák. Egy fejezet a szociológia magyarországi intézményesülésének történetéből = Szociológiai Szemle*, 1994, 1. sz., 6–7.; LITVÁN: *i. m.* (2003), 42–43. K
- 34 *Akadémiai Értesítő*, 1902, 5. sz., 275–276.
- 35 *Akadémiai Értesítő*, 1902, 6–7. sz., 354.
- 36 *Budapesti Hirlap*, 1902. május, 8. sz., 11.
- 37 E helyütt csak az általam használt második kiadás bibliográfiai adatait adom meg. JÁSZI Oszkár: *Művészet és erkölcs.* Bp., Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1908
- 38 SOMLÓ Bódog: *Művészet és erkölcs = Budapesti Napló*, 1904. február, 15. sz., 1–2.
- 39 Uo., 1.
- 40 A mű kitüntetett státuszát például Veres András az egyedi témaválasztásában és az összegzésre törekvésben látja. VERES András: *A Huszadik Század irodalomszemlélete = Literatura. Az MTA Irodalomtudományi Intézetének folyóirata*, 2008, 2. sz., 164.
- 41 MILHOFFER Sándor: *A művészet hatása.* Bp., Dobrovsky és Franke, 1900
- 42 JÁSZI Oszkár: *A művészet hatása. Milhoffer könyve = Huszadik Század*, 1900, 1. sz., 482–484.
- 43 HUSZÁR: *i. m.* (1994), 8.
- 44 A Jászi-féle felfogás legvérmesebb kritikusa és ellenlábas az idő tájt Olgyay László volt, aki a művészetet az öntudat eredményeként értelmezte. OLGYAY László: *Művészet és erkölcs = Huszadik Század*, 1905, 1. sz., 118.
- 45 JÁSZI: *i. m.* (1908), 87.
- 46 VERES: *i. m.* (2008), 165.
- 47 JÁSZI: *i. m.* (1908), 166.
- 48 A természeti népek művészi megnyilvánulásai és a korabeli társadalom alsó rétegeinek esztétikai élvezete közt fennálló hasonlóságok tárgyalására, illetőleg a Jászi számára ebből következő megállapítások vizsgálatára – sok egyéb részproblémához hasonlóan – terjedelmi megfontolásokból adódóan érintőlegesen sem szándékoztam kitérni. A kérdésről lásd OLGYAY: *i. m.* (1905), 121–122.
- 49 A játékelmélet kifejtését bővebben lásd VERES: *i. m.* (2008), 166.
- 50 Uo., 172.
- 51 Vö. VERES: *i. m.* (2008), 165.
- 52 Uo., 173–174.



Kutya-macska barátság 1914-ben

Lukács Zsófia

Füzér dekódolva

Rekonstrukció és a jelenkor¹

■ Mi értelme van egyáltalán a rekonstrukciónak? A füzéri vár egy évvel ezelőtti átadása óta hol erősebb, hol csendesebb vihart kavart, megítélése meglehetősen vegyes. A laikus látogató általában örömmel veszi, hogy látványos, számára könnyen fogyasztható formában tették számára megismerhetővé ezt az impozáns várat. Nem kell túl nagy erőfeszítést tennie, nem kell több oldalt olvasnia, rekonstrukciós filmet néznie, régi, kopott, csorba tárgyakat nézegetnie, hogy átélhetővé váljon számára a vár múltbéli élete. Vérmérséklettől függően elbűvöli, vagy éppen kételkedve fogadja az új látványt, megítélését attól teszi függővé, hogy milyen volt az előzetes várakozása, megfelel-e a várról alkotott elképzeléseinek.

A műemlékkel foglalkozó szakmabeliek számára azonban elsősorban az épület teljes kiépítése vált ki szélsőséges gondolatokat. Vannak köztük teljesen elutasítók, megengedők és teljesen elfogadók is. Van, aki számára a rekonstrukció teljesen elfogadhatatlan, hiszen sosem lehet hiteles, és szerintük a kiépítéssel az eredeti maradványok vesznek el az utókor számára. Mások szerint éppen a ráépítés menti meg ezeket a falakat, és a tervező felelőssége, hogy ezt milyen színvonalasan tudja megvalósítani, kortárs elemekkel, vagy éppen korhű eszközökkel él-e. De mi szerepe lehet ebben a belső rekonstrukciónak? Az épület csak héj, a benne lüktető élettől kap értelmet. A rekonstruált épület is „csak” egy keret, melyet a jól megválasztott funkció tölthet meg élettel. Füzéren lehetőség volt egy teljes, működő várat bemutatni anélkül, hogy a későbbi korok vagy funkciók ennek gátat szabtak volna. Míg az évszázadokon át folyamatosan használt épületeknél óhatatlan a korszerűsítés, gyakori átépítések, hozzáépítések tüntetnek el kisebb-nagyobb részeket, az adott korra jellemző állapot komplex rendszere teljesen elveszhet. Ritka, hogy egy épület Csipkerózsika-álomba szenderüljön, és több évszázad elteltével érintetlenül maradván bemutatható legyen. A legtöbb helyen kompromisszumokat kell kötni, vagy rossz esetben

eltüntetni későbbi részeket. Füzéren a vár elrontásával, majd pusztulásával mégis hasonló helyzet állt elő. A leltárak és a régészeti megfigyelések alapján hiszem, hogy meglehetősen pontos építészeti rekonstrukció született „szűz” terekkel, melyek alkalmassá tették a korabeli berendezés megjelenítését a pincétől a gazdasági tereken és a palotaszárnyon keresztül a folyosón és a fokokon tárolt gabonás ládáig, illetve fegyverekig, az árnyékszéktől a kertig. Számtalan olyan részlet is bemutatathatóvá vált itt, mely a mindennapokat idézi meg, de máshol nem jut rá kellő figyelem, energia, vagy a többi helyiségnél kevesebb mennyiségű ismeret áll rendelkezésre, és emiatt nem foglalkoznak a megjelenítésével.

Lehet szeretni vagy nem szeretni, de a rekonstrukció, mint egy jelenségre adott lehetséges válasz, jelen van a mai magyar építőművészetben. Ott, ahol teljesen új igényeket és funkciókat kell megvalósítani, ahol az épített környezet nem meghatározó, ott kortárs eszközökkel és technológiával kell új utakat keresni. Így születhetnek meg – hogy csak a múzeumi épületeknél maradjunk – olyan innovatív megoldások, mint a celldömölki Kemenes Vulkánpark – Földes László és irodája munkájaként –, vagy az új Múzeumi Negyed tervezett pavilonjellegű épületei, élén talán a legjobban várt Néprajzi Múzeummal (Ferencz István és Ferencz Marcella remek ötlete alapján) a budapesti Városligetben. Sűrű beépítésű, meghatározó történelmi környezetben azonban minden építésznek súlyos felelőssége az igazodás mértéke, akár új épületekről, akár kiegészítésekről van szó. Így születtek meg jól használható, kortárs építészeti kiegészítések, melyek kellő tisztelettel viszonyulnak az épített környezethez. Vasáros Zsolt (Narmer Építészeti Stúdió) veszprémi hozzáépítése a Szalézi Szent Ferenc Kommunikációs Központ épületéhez egyik kedvenc példám. Az épület az utca felől egy szépen felújított barokk lakóház képét mutatja, csak a belső udvaron tárul fel az az izgalmas kortárs kiegészítés, mely már formájával is új élettel tölti meg a belső udvart. Semmilyen módon

nem utal a barokk korra, sem anyagában, sem technológiájában, sem építészeti felfogásában, legfeljebb igényességében és léptékében illeszkedik környezetéhez. Idegen test, amolyan protézis, melyet csak azért nem dob le magáról az épület, mert jó kezű és gondos tervezői hozzáállás dolgozta ki a kényes egyensúlyt. Lehet azonban más módon is viszonyulni a múlt és jelen egymás mellett élésének építészeti problémájához. Az Axis Építésziroda munkái Tokaj-Hegyalja környékén remek példái annak, hogyan lehet kortalan módon, alig észrevehetően építeni úgy, hogy ne sérüljön egy magasabb építészeti eszme, a táj épített környezeti egysége. Ez kívánja meg talán a legnagyobb építész felkészültséget: megismerni és megérteni egy adott kor vagy terület építészeti sajátosságait, eszmerendszerét, és ezt úgy beépíteni a kortárs eszköztárba, hogy új építészeti minőség jöjjön létre, miközben tökéletesen belesimul a már meglevő környezetbe.

Az építészeti tervezői attitűd legvégső pontja a rekonstrukció. Ez sem azonos a stílusban tervezéssel, bár sok elemét felhasználja. Itt lehet a legkevesebb szerepe az építészeti fantáziának, szigorú logikán, nagyfokú alázatosságon alapul. Az épületnek és múltjának mindig elsőbbsége van az alkotói önmegvalósítással szemben. Míg a veszprémi kiegészítésnél meglevő épületet kellett új funkcióval megtoldani, a rekonstrukció egy elpusztult épület maradványait védi meg ráépítéssel. Ennek megoldására több műemlékvédelmi lehetőség adódik. Nálunk a leginkább ismert gyakorlat a falak ráépítéssel történő kiegészítése, mely megőrzi a rom jelleget, de igyekszik értelmezhetővé tenni az épület eredeti rendszerét. Ennek több hátránya van. Egyrészt nem kap új funkciót az épület, másrészt rendszeres karbantartás híján csak elodázódik, vagy sok esetben a tévesnek bizonyult technológiának „köszönhetően” fel is gyorsul a meglevő falak fizikai pusztulása.² Megoldás lehet a védőtető építése. Ez, hasonlóan az előzőhöz, csak részleges védelmet ad, a romok gazda nélkül maradnak, rongálásnak, a növényi gyökerek pusztításának ugyanúgy ki vannak téve. Az sem megfelelő, hogy csak alaprajzban értelmezhető az elpusztult épület, ami, valljuk be, egy könyv ábrájaként talán jól mutat, de egy romkertben nehezen követhető. A látogató szempontjából az a jó megoldás, ahol minél több segítséget kap a helyiségek funkciójának megértéséhez. Minél régebbi egy épület, minél távolabb van az általunk ismert mindennapoktól, annál több magyarázatra szorul. Hány embernek van pontos képe manapság arról, hogyan „működött” egy kolostorban a refektórium, hogyan és mire használták a dormitóriumot, mit tartottak egy vár tárházában, vagy mi célt szolgált a „cejtház”? Saj-

nos elenyészően keveseknek. Emiatt is szükséges ezt minél közvetlenebb módon értésre adni. Persze lehet táblákat kihelyezni – erre történt kísérlet a szigligeti várban –, de még itt is az a tapasztalat, hogy a rekonstruált konyhát jobban értik, mint a tető nélkül bemutatott faburkolatú szobák használatát. A romok nehezen értelmezhető megvédésének példája a tetteyi (Pécs) Szatmári-palotaromok 2012-ben megépült kiegészítése. A rozsdás vaslemezekkel, ülőkubusokkal és falszakaszokkal létrejött mű inkább kortárs térművészeti alkotás lett, semmint a romok anyagának megvédése vagy akár értelmező bemutatása. Az épület falainak megóvására leginkább a védőépület a megfelelő. Természetesen lehet teljesen új tér- és falszerkezetű megoldás, vagy a legkézenfekvőbb – egy bizonyos fokú rekonstrukció. Ez szorítkozhat csupán a tömegre (csak az épület külső kontúrja, tömege utal a sejtett vagy ismert eredetire), de lehet részletformáiban is az eredeti megjelenésre törekvő rekonstrukció. Mindez komoly szakmai és etikai kihívást jelent, hiszen a megépült részletformák hosszú időre „bebetonozódnak”. A csak sejtett, analógiákra épülő megoldások nem lehetnek azonosak 100%-ig az elpusztulttal, az egyszeri látogató viszont könnyen hiheti az ellenkezőjét. Tehát nagyon csínján kell bánni a rekonstrukcióval, de magával a rekonstrukció kifejezéssel is. Talán nem helyes mindenre ezt használni, hiszen félreértésre ad okot. Komoly szakemberek csak azt tekintik rekonstrukciónak, ha valami tökéletes mása az elpusztultnak. Csak abban az esetben tekintik megvalósíthatónak, ha jól értelmezhető fotók, felmérési rajzok állnak rendelkezésre az eredetiről, ez azonban nem várható el vagy nem oldható meg egy több száz éve elpusztult épület esetében. Az igény azonban megvan rá. Rész tudásunk, az egyéb források (régészet, falkutatás, rajzok, leírások, levéltári anyagok) alapján azonban jóval több ismeret áll rendelkezésünkre, mint pusztán a falak helye. Bűn lenne, ha ezt a tudást nem tudnánk a helyszínen átadni. A részleges vagy hipotetikus rekonstrukció ad erre lehetőséget, de nevezhetjük logikai rekonstrukciónak is, ki melyik fogalmat érzi helyénvalóbbnak.

Az építészeti hozzáállással azonos és vele szoros összefüggésben álló problémák vetődnek fel a belső terek megfogalmazásakor is. Bemutatható-e, és milyen tervezői hozzáállással az ismert vagy sejtett, de megismertetni vágyott belső berendezés? Hogy megértsük a probléma jelentőségét, nézzük meg, mit is jelent egyetlen helyiség enteriőrje teljes körűen értelmezve. Talán érthetőbb, ha a rekonstrukció és a hitelesség szándékán keresztül vizsgáljuk a kérdést. Azaz milyen szempontokat kell vizsgálni, hogy egy enteriőrrel elmondhassuk, teljeskörűen,

hitelesen mutatjuk be? Nemcsak a bútornak és azok anyagának, részletformáinak, valamint a tárgyaknak kell az eredetivel megegyezőnek lenniük, hanem e tárgyak egymáshoz való viszonyának, elhelyezkedésének is a korra jellemzőnek kell lenni (nem állhat a szoba közepén a szék, ha azt a falhoz helyezték eredetileg). A helyiség határoló falai ugyanígy jellemzők egy adott korra: a falak burkolata, színe, magassága, a nyílászárók helye és magassága, a benti hőmérséklet (fűtés) és a hőeloszlás, a világítás helye és mértéke is rekonstruálandó sajátosság. De nem állhatunk meg még itt sem, hiszen hamis képet kapnánk, ha helytelenül tájolva, vagy folyosó helyett egy másik szobából nyitva építenénk vissza ezt a teret. Egy várat sem lehet emiatt egy másik hegyen „rekonstruálni”. A nyilvánvalóan eltérő domborzati viszonyok illogikus

rázat nélkül válik így egyértelművé a térérzet az arányokkal, a hőmérséklettel, az illatokkal, a használati módjával együtt. Egy jó rekonstrukció azonnal szakértővé teszi az egyszeri embert, aki így fel tudja hívni gyermekei figyelmét a részletekre anélkül, hogy előtte hosszú tanulmányokat olvasott volna a témában. Fontos, hogy a látogatót ne csapjuk be. Mindent, amit lát, készpénznek fog venni. Azt is, ami esetleg hiányzik. Nem lehet valamit kihagyni csak azért, mert valamiért nem megvalósítható. Az enteriőr egységben él. Ha hiányoznak a színek, kárpitok, tárgyak, szegényesebb képet fog mutatni, mint ami volt (még akkor is, ha konkrét részletformákat nem ismerünk), és csak a hiányos, féligaz kép marad meg valóságként a látogatóban. Ezt némi magyarázattal, ábrával lehet részlegesen pótolni, de az *élmény* elmarad. Márpedig az ember élményeken ke-

resztül tanul, a leírt szöveg a többségnek csak a felidőzésben segít.

A leggyakoribb esetben a hagyományos bútorgyűjteményekkel rendelkező múzeumok az egyre növekvő érdeklődést kielégítő a meglevő, gyakran különböző helyekről származó eredeti darabokból hoznak létre enteriőröket. A berendezett szobák, szobarészek általában kordonnal lehatárolt múzeumi terek, az ajtóban állva vagy a helyiségbe belépve lehet megtekinteni azokat, de megfogni, megtapintani, közelükbe menni nemigen lehet. Ezzel találkozunk Sopronban a Fabricius-házban, Sárospatakon a Rákóczi Múzeumban,

Nagytétényben stb. A bútorokat kályhák, szőnyegek, tárgyak egészítik ki, és teszik enteriőrszerűvé.

Sok helyen, felismerve, hogy sokszor nem a tárgy eredetisége, hanem maga a kontextus, a tárgyak egymáshoz való viszonya a lényeges, az eredeti darabok hiteles másolataiból alakítanak ki teljes enteriőröket, lehetőleg az eredeti terekbe megálmodva azokat. Így a közelmúltban Európa több pontján³ – és hazánkban⁴ is – egyre több helyen készülnek bútormásolatokkal berendezett rekonstrukciók, hogy a megmaradt terek eredeti funkcióit bemutassák.⁵ Az ilyen kiállítások előnye, hogy nemcsak egyes tereket, hanem – mint ahogy Doverben is meg tapasztalható – teljes épületeket is be lehet mutatni a pincétől a padlásig, megismertetve a kiszolgálótér működését és színvonalát. Ezek kialakítása természetesen nem vita nélküli, de megfelelő színvonalon elkészítve lét-



Szalai Bálint:
Közelebb-
kollekció
2016

megoldásokat eredményeznének, ugyanúgy a hamisság csapdájába esnénk.

Mindezek jellemzően mutatják, hogy milyen feladatok és gyakran megoldhatatlan problémák adódnak, ha enteriőrrekonstrukcióról beszélünk.

Lássuk most, milyen megoldások születtek, és milyen ki nem próbált elméletek lehetségesek a korabeli enteriőrök megismertetésére. Számtalan megoldás kínálkozik erre is, az eredeti darabok felhasználásával múzeumi körülmények között bemutatott részleges enteriőröktől kezdve a rekonstrukción, a tömegrekonstrukción, a művészi átíráson át a virtuális rekonstrukciókig.

Céljuk elsősorban a történelmi terek funkciójának bemutatása. Sokkal több mindent lehet vizuálisan, szavak nélkül érthetővé tenni, mint ha csak rajzban vagy szövegben jelenítenénk meg azokat. Minden különösebb magya-

jogosultságát kevésbé kérdőjelezi meg. Ez köszönhető annak is, hogy míg az épületek maradandó falazóanyaga rekonstrukció esetén visszafordíthatatlanul módosul, a belső berendezés mivel „mobil”, elvben szinte károsodás nélkül kicserélhető, eltüntethető – attól függően, hogy meghaladja-e, vagy „csak” módosítja a rekonstrukciót követő újabb kutatási eredmény azokat.

Pásztón például az oskolamester középkori lakóházának két helyiségét rendezték be bútormásolatokkal és rekonstrukciókkal. A tárgyak jó részét korabeli ábrázolások alapján helyi fafaragómester készítette el, igen jó színvonalon. Komoly kutató- és gyűjtőmunka előzte meg a tervezést,⁶ a legapróbb részletekre is igyekeztek odafigyelni. Nem feledkeztek meg a textilekről, edényekről, apró használati tárgyairól sem. Egy másik hazai példa a nagyvázsonyi lakótorony három emeletén bemutatott enteriőrrekonstrukció. Ott jobbra itáliai reneszánsz bútorok másolatait, illetve neoreneszánsz bútorokat használtak fel, kiegészítve díszletfestő által megidézett (egyébként igen jól sikerült) kárpitrekonstrukcióval és néhány kisebb tárggyal. Mindkét munka az 1980-as években készült, ezt követően a 2000-es évig nem tudok hasonló vállalkozásról. Ettől az időtől kezdve azonban több helyszínen is felmerült műemlék épületek korhű berendezésének gondolata. Ilyen a visegrádi királyi palota, a gyulai, a füzéri, a szigligeti és az ozorai vár, de ide sorolható a nyírbátori Báthory-kastély is.

Az enteriőrrekonstrukciónak létezik a fent említetteken kívül egy köztes állapota is. Nem csak az épületek terén lehet tömegrekonstrukciót létrehozni. A nem ismert vagy csak részlegesen sejtett berendezés elvontabb megjelenítésére is van lehetőség, ha nem konkrét bútorokkal, hanem csak azokra utaló tömegekkel jelezzük a bútorzatot. Erre a szigligeti vár konyhájából nyíló szakácsszálláson látunk példát. A helyiségről semmiféle leírás nem maradt meg, egy háromosztatú ház legszélső helyiségéről van szó, mely a középben levő konyhából nyílt. Alaprajzi méretén, ajtónyílásának helyén kívül mindössze annyit tudunk róla, hogy díszesebb cserépkályhával fűtötték, mely nívónak nevezhető lakószobára utal. Kié lehetett ez az egész várát ellátó konyhából nyíló lakószoba? Biztosan nem tudjuk, de összevetve más analógiákkal, egyetlen megoldás tűnik valószínűnek: a vár szakácsa vagy konyhamestere és családja lakhatott itt. Berendezéséről nincs semmi konkrét adatunk, egy kellően megfizetett XVI. századi szakácsmester életformáját azonban jó közelítéssel rekonstruálni tudjuk. Így született meg a tömegrekonstrukció ötlete, nem konkrét részletekkel, csak elnagyolt tömegek és formák utalnak a berendezésre és teszik értelmezhetővé

a helyiséget. Egy ágy, egy sarokba állított pad és asztal, egy láda már elég jól megidézi az enteriőrt anélkül, hogy részletekbe mennének. Még izgalmasabb kísérlet lenne Edoardo Tresoldi olasz építészmérnök ötletéhez⁷ hasonló módon áttetszőnek ható, de időjárásálló acélhálószerűen megbútorokat romterületeken.

Magas szintű művész-tervezői feladat egy adott kor bútorművészetének „átírása”. Egy kor lényegét vagy csak formavilágát megragadó ötletből több jó bútorterv született, de komplett enteriőr csak kevés. Bútortervezők gyakran inspirálódnak és értelmeznek újra egy-egy jellemző bútordarabot: remek példa erre Piere Paulin öszszecsukható széke,⁸ mely a középkori ollós lábú ülőbútor modern megidézése fényezett bükkfából és marhabőrből elkészítve. Miközben a szék tökéletes másolata a szerkezetnek, a megjelenése összetéveszthetetlenül ipari, így inkább kortalan jellegű. Hasonló inspirációjú volt már John Vesey amerikai tervező öszszecsukható széke, mely alumíniumból formálta meg a háttámla nélküli változatot. Az eredetileg antikbútor-kereskedéssel foglalkozó dizájnner az 1950-es években ért el nagy sikereket azzal, hogy exkluzív bútorokat tervezett történelmi formák és kortárs anyagok ötvözésével, munkáira a legmagasabb szintű kifinomultság volt jellemző. A jellegzetes XV. Lajos kori bútorok is több tervezőt meghihlettek. A fába égetett fotókkal operáló Endrédi dizájnibútor komódjától kezdve az Axis FormLab áttetsző akril-MDF-rétegelt lemez változatban is elkészült palacktárolóján keresztül Gareth Neal⁹ amerikai díó-lemezekből összeálló elmosódott szélű asztalkáiig széles a skála.¹⁰ A textilek terén Mariano Fortuny gyára foglalkozik régi korok motívumainak átírásával, egyiptomi gyapotból készített nyomott mintás textiljei igazi exkluzív, kézzel készített hatást keltenek. A XVII. század miatt muszáj még két bútort is feltétlenül megemlítenem; aki teheti, keressen utána, feltétlenül érdemes: az alpesi és a magyar otthonok becsapolt lábú támasztószéke is több tervezőt ihletett meg. A svájci stabelle széket 2013-ban a londoni Happen Projekts keretében Claire-Anne O'Brien álmodta újra puha, csavarodó fonalkötegek felapplikálásával, utalva a háttámla és ülőlap gazdag díszítésére. A szék kevésbé jól sikerült, ugyanakkor szerkezetileg és ergonómiailag újragondolt változat a Christoph Schindler és Margarita Salmerón Espinosa tervezőpáros Stabelle S/02-nek keresztelt rakásolható, rétegelt lemezszéke. A szék a hazai tervezőket is meghihlette: Rácz Anikó (Hannabi) 2012-ben készült Corian lemez „6 szék”-e elsősorban a magyar motívumvilágot kívánta átemelni a mai otthonokba, Szalai Bálint, a MOME-n 2016-ban diplomázott formatervező fekete zsalulemezből kivágva

alkotta meg a paraszti székek „másfél személy egy szék” kedvesen összebújó átiratát.¹¹

A tradicionális kultúra kortárs dizájnnal való ötvözése, a régi újragondolása a tárgy alapvető karakterének tiszteltben tartása mellett az enteriőrtervezés területén is lehetséges, bár erre megvalósult példát nem tudok felhozni. Pedig lehetséges, hogy középkori ihletettséggű kortárs terek jöjjenek létre, melyek összhatásukban inkább tradicionálisak, akár művészi rekonstrukciónak is tekinthetők. Talán épp ezt segítheti elő minél több történeti enteriőr létrehozása, ezzel segítve, ihletforrásul szolgálva a mai kor formatervezőinek.

A rekonstrukció virtuális formában is létrehozható, melynek több megjelenítési formája van: plakáton, tablón, vagy molinón megjeleníthető fotóként, de érintőképernyőn virtuálisan bejárható, vagy gömbpanorámában körbeforgatható tereket is létrehozhatunk. Legújabbán giroszkóppal ellátott tabletre telepíthető alkalmazással akár több korszak állapotát is megvizsgálhatjuk egy eszköz segítségével. A virtuális rekonstrukció létrehozása nem kevésbé munkaigényes, előnye, hogy a terek megléte vagy megsértése nélkül hozható létre, de hátránya, hogy csak a látványra épít, a tér illatát, akusztikáját, fényviszonyait nem tudja visszaadni. Élő szereplős jelenetekkel kombinált kiállításon vetíthető filmek mellett virtuálisan bejárható épületeket, vagy akár videojátékok valós környezeteként is fel lehet használni, ezzel még élményszerűbbé téve a rekonstrukciót. Előbbiekre jó példa a *Középkori várak – virtuális vartúrák* című, 2013-ban bemutatott film, illetve a Simontornyai vár honlapján elérhető virtuális időutazás, amely a látogatót a vár mai tereibe és az órajelre kattintva ugyanazon nézőpontból az 1500-as évek elejére repíti vissza. A képek gömbpanorámában körbeforgathatók, nagyíthatók, így a bútorok és elkészített tárgyak részletei is megvizsgálhatók. Továbbfejlesztett, oktatójátékokkal kiegészített alkalmazása Histopad névre keresztelve a Loire menti kastélyokban (Chambord, Meung-sur-Loire, Blois) már megvalósult.

Rekonstrukció és jövő

Füzéren a rekonstrukció lehetősége a bőséges írott forrásanyag feldolgozása és a régészeti kutatások nyomán adott volt. A teljes körű építészeti helyreállítással létrejöttek olyan terek, melyek lehetőséget biztosítottak egy teljes épületrendszer belsőépítészeti rekonstrukciójához. De vajon előrébb viszi-e a jelen kort egy régmúlt világ megismerése? Több-e mint pusztán szórakozás? Én hiszek benne, hogy igen. Mi célja lehet az enteriőrrekonstrukciónak? A történelem mindig tanulságokkal teli, segít megismer-

ni saját korunkat, felkészít a nehézségekre, elkerülhetővé tesz ismétlődő hibákat. Az enteriőrtörténet megismerése hozzásegíthet, hogy tudatosabban tervezzük meg élettereinket, megbecsüljük a helyi sajátságokat, identitásunkat, akár környezetbarát, hulladékmentes, mégis használható világot hozunk létre. Az enteriőrrekonstrukció természetesen csak egy lépés lehet a tervezői folyamatban, egy eszköz és nem végcél. Nem az a lényeg, hogy mindenhol mindent rekonstruáljunk, sokkal hasznosabb, ha csak néhány alkalmas helyen élünk a lehetőséggel. A rekonstrukció számtalan pozitív hozadékkal jár együtt: minden gyakorlati, megoldandó kérdés és az arra adott helyes válasz közös tudásunkat gyarapítja. Ahogy kifejtettem a bútortörténeti gyűjtemények önmagukban nem alkalmasak enteriőrök megjelenítésére. Régi álmom, hogy egy enteriőrtörténeti múzeum létrejöjjön, mely több kell hogy legyen, mint egyszerű bútorgyűjtemény. A kor iparművészeti alkotásai mellett be kell tudnia mutatni a jellemző színeket, anyagokat, különböző társadalmi osztályok élettereit, azok használati módját. A Nagytétényi Kastélymúzeumban ugyan láthatóak enteriőr jellegű berendezések, de csak ott tud igazán hiteles lenni, ahol a kastély korának megfelelő korú és szerepű bútorokat mutatnak be. Ugyanez igaz Sárospatak vagy Vöröskő kiállítására is. Egy enteriőrtörténeti múzeum akkor lehet csak teljes, ha minden kor vagy stílus több rétege is bemutatásra kerül. Egyaránt, megismerhetőek lakosztályok, közösségi terek, polgárházak, konyhák és parasztporták, cselédszobák és mosdóhelyiségek is. Nyilvánvaló, hogy ezt egyetlen intézményben elhelyezni lehetetlen. De az már nem, hogy az országban, illetve az országhatárokon átívelően a Kárpát-medencében legyen egy enteriőrtörténeti „múzeumi együttműködés”, készüljön el minden kornak legalább egy helyen a bejárható, megélhető és hiteles rekonstrukciója. Nagy Lajos kora Diósgyőrben, Mátyás és Zsigmond késő gótikája Visegrádon, a kora barokk Sárospatakon és Füzesréten legyen tanulmányozható. Ebbe a sorba illeszthető Gödöllő és Eszterháza, Nagyvács és a pásztói oskolamester lakása is. Országos méretű skanzen, mely góccokba, csomópontokba tömörítve – akár rekonstrukciók segítségével is – az adott kor jellemző lakáskörülményeit: arisztokrata, polgári és paraszt, vagy értelmiségi, városi, vidéki élettereket mutat be. Nagyon fontos, hogy kézzelfogható, megérezhető helyeket hozunk létre, hogy megérthetővé váljon a mégoly nehezen leírható fogalom, az enteriőr, mely mindannyiunk közvetlen, mindennapi életének színtere. Talán sokkal nagyobb befolyással van napjainkra, döntéseinkre, mint azt gondolnánk. Bemutatásuk nemcsak száraz tudomány, hanem izgalmas kaland, turisztikailag vonzó újdonság is egyszerre.

Miért fontos ez? A mai globalizálódó világunkban is sokunk számára meghatározó a magyarságtudat, a tárgyi világunkban is leírható egyediség, sajátosság. Szeretjük magunkat megkülönböztetni, megtalálni a különlegeset, amitől mások, eredményesebbek vagyunk, az erősségünket. Kézenfekvő, hogy ezt legtöbbször a magyar népi kultúrában, a parasztság megőrzött emlékeiben találjuk meg. A népművészet, melyet hagyományörzőink hímzésekben, népdalokban, táncban, építészetben és lakáskultúrában fedeznek fel, nagyjából a XIX. századra alakult ki. A XX. század első felében rögzítették a néprajzkutatók az akkor még élő, majd lassan kivesző, urbanizálódó állapotot. Ez a népművészet őrizte meg számunkra leegyszerűsítve az elmúlt korok általa másolt magas művészetét is. A magyar nemzet mindenkor vezető rétege irodalmában, tárgyi világában, zenéjében a legmagasabb szinten és ízléssel fejlesztette az nemzeti művészetet is. A középkorban magyar módra öltözött az arisztokrácia, magyar módra készült ládák, ágyak, készítették maguknak, híresek voltak a bőrdíszműveink, és sorolhatnánk, hány és hány helyen bizonyították egyediségüket. A legszebb, legnívósabb művek a királyi udvarban születtek, magukba olvasztva, magyarrá – kárpát-medenceivé téve az európai áramlatokat, vagy éppen arra hatva. Az arisztokrácia átvette, létrehozta számtalan változatát, s ez az anyagi kultúra szivárgott le és őrződött meg a magyar népművészetben. Ugyanez az arisztokrácia járt elől abban is, hogy meghonosítsa, átvegyen hatásokat a környező népektől, és el is fojtott számára nem „hasznos” dolgokat. Így történt ez a régi „pogány” regösökkel és énekmondókkal, ugyanakkor a hősi tettek megénekelésének mélyen gyökerező szokása hozta létre például birtokadományozáskor az Európában egyedülálló, oklevélben rögzített történetmesélést (narrációt).¹² Fontosnak érzem magyarságtudatunk, nemzeti örökségünk szempontjából az elmúlt korok, jelesül a középkori várak és udvarházak anyagi kultúrájának kutatását, megismertetését.

Ahogy a XVII. századi öltözködésnek egyértelműen magyaros jellege van, a bútorokban és az enteriőrökben is megtalálható egy belső készítés, ránk jellemző néplélek. Füzér várának átadásával remélhetőleg a kutatás nem ért véget, a tanulságok levonásával a díszítésben, az anyag és szerkezet használatában, a térformálásban megtalálhatjuk identitásunkat, különválaszthatjuk és értékelhetjük a külföldi hatásokat, melyek óhatatlanul formálták tárgyi világunkat. De ahogy a nyelv, úgy ez is magába tudja olvasztani, meggyarapszik tőle. S a régi korok ismerete a mai, kortárs tervezőknek is ihletforrássá szolgálhat.

JEGYZETEK

- 1 LUKÁCS Zsófia: *Füzér dekódolva*. Bp., TérMűves Bt., 2018, 217–227.
- 2 Ahogy Eger várában az úgynevezett cipóasztó ház derékig érő falai teljesen szétmállottak, miután műkö és betonkiegészítéssel igyekeztek megoldani a védelmét. A szándék nemes volt, de az alkalmazott technológia sajnos nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Ugyanez a helyzet a budai vár támfalaival. Több évtizednyi kísérletezés sem tudott megfelelő megoldást adni a magyarországi éghajlati viszonyok mellett a falak lefedés nélküli megvédésére.
- 3 Firenze, Olaszország, Dante szülőháza, hálósoba- és öltözőrekonstrukciók: <http://www.museocasdidante.it>; Barley Hall, York, Anglia, XIV–XV. századi városháza és polgármesteri lakóház több helyisége enteriőrjeinek rekonstrukciója: <http://www.barleyhall.org.uk/>; Leeds Castle, Kent, Anglia, kastélyszálló királynői lakosztálya: <http://leeds-castle.com/>; Tower of London, London, Anglia, I. Edward király hálósobájának rekonstrukciója: <http://www.hrp.org.uk/bedfitforking.aspx>.
- 4 Pásztó, oskolamester háza, Nagyvázsöny, lakótorony, Gyula, vár, visegrádi királyi palota, Sümeg, püspöki lakosztály.
- 5 Shakespeare szülőháza, Stratford-upon-Avon, Anglia, XVI. századi enteriőrök. <http://houses.shakespeare.org.uk/> képek: <http://gallery.nen.gov.uk/innage57836-htnnl>; Dover, a vár teljes belső rekonstrukciója a pincéktől a padlásig, a konyhától a trónteremig.
- 6 VALTER Ilona: *Pásztó, oskolamester háza*. Salgótarján, Nógrád megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984, 219.
- 7 Edoardo Tresoldi: Kora keresztény templomrom kiegészítése Siponto kikötővárosában.
- 8 Curule chair, 1983. Bemutatva: Musée des Arts Décoratifs.
- 9 Gareth Neal (Nagy Britannia, 1974): „Louis” Occasional Table, 2010. Előzménye, az „Anne table” fehér corianlemezkből készült 2008-ban, Milánóban mutatta be.
- 10 Mark Cutler „Table Skirt”: földig érő, egyszerű asztalokra/dobozokra húzható, szabott, varrt asztalterítő oldalaira nyomtatta a régi korok díszes oldalnézeteit.
- 11 MOME-TELEMARK egyetem, Future Tradition projekt, 2016.
- 12 MÁLYUSZ Elemér: *Királyi kancellária és krónikairás a középkori Magyarországon*. Bp., Akadémiai, 1973



Ferenc Ferdinánd és magyarországi hívei: Matúš Dula,
Milan Hodža, Ante Trumbić, Vasile Goldiș, Iuliu Maniu, Aurel Popovici, Alexandru Vaida-Voevod

Entz Géza

A műemléki gondolat sorsa a XIX. században Magyarországon

■ Szimbolikus kiindulópontként az 1818. évet jelölhetjük meg egy hosszú fejlődési út első nyilvános állomásként. Jankovich Miklósnak (1772–1846) a *Tudományos Gyűjtemény* II. évfolyamában *Esedezés a' Magyar Régiségek iránt* címmel ekkor közzétett felhívásáról van szó, amelyben azzal fordult az olvasókhoz, hogy „A' Nemzet szorgalmát, Tudomány és vitézségbeli Érdemét, következőképpen méltóságát és Dicsőségét” fenntartó és környezetükben található építészeti emlékekről, valamint egyéb régiségekről a lehetőségeikhez mérten tudósításokat, illetve rajzokat bocsássonak a folyóirat rendelkezésére. A rajzok elkészíttetéséért a felhívás külön díjat is kilátásba helyezett.

Minthogy a polgári fejlődés egyetemes európai kulturális jelenségről van szó, nem fölösleges azoknak a szellemi és más történeti feltételeknek a felvázolása, amelyek a műemlékvédelmi gondolat megjelenéséhez és intézményesüléséhez vezettek.¹

Szellemi megközelítésben azt mondhatjuk, hogy a műemlékvédelem az európai ember intellektuális törekvéseinek a XVIII. és a XIX. század fordulóján táján kialakult, modern kori fejleménye, szoros összefüggésben a valóság egyre szélesebb területeinek megértésére irányuló tudományos erőfeszítések eredményeivel. A mi szempontunkból a *művészet* és a *történelmi*, illetve *művészeti emlék* fogalma megjelenésének van döntő jelentősége. Jól érzékelhető ez, ha a „műemlékvédelem” szó etimológiájára vetünk egy pillantást. A „műemlékvédelem” a német „Denkmalschutz” tükörfordítása, de a szóalakba belejatszik a „Kunstdenkmal”, azaz „művészeti emlék” kifejezés is, az utóbbiból lett a „műemlék” szavunk. A „művész” műalkotást létrehozó/előadó személy értelemben nyelvújítási fejlemény, a művész művekben testet öltő tevékenységének jellemzésére pedig ettől az időtől használják a „művészet” szót. Ezek az európai folyamatokkal összhangban lévő magyar nyelvi fejlemények is jelzik, hogy a műemléki gondolat szorosan összefügg a *művészet műfajokat átfogó,*

általános fogalmának a megjelenésével, nagyjából a XVI. és a XVII. század fordulójától, és ennek folyamányaként a régiségtan egyes szakterületeinek kialakulásával a következő két évszázadban.

A műemlékvédelmi gondolat felmerülésének ezen túl előfeltétele a régi korok alkotásaival kapcsolatban az *emlék érték*, majd ennek részeként a *történelmi érték* megjelenése és további differenciálódása. A reneszánsz kor felismeréséről van szó, amelyben központi szerepet kaptak az antikvitás emlékei mint a *művészeti norma* megjelenítői, illetve e norma meghaladásának viszonyítási alapjai. Ez a szemléleti újítás kezdettől fogva intenzív kutatási tevékenységre ösztönzött, ami a kor értelmisége, a humanisták körében az emlékek szisztematikus számbavételének, valamint beható vizsgálatának és az eredmények közzétételének törekvéseit általános igénnyé tette. (Felmérések, traktátusok, viták stb.)

A *művészet* mint önálló kategória és a *művészeti emlék fogalma* Johann Joachim Winckelmann-nak *Az ókori művészet története* című, 1764-ben publikált munkájában kapott először központi szerepet. Winckelmann és az általa megalkotott művészettörténet azonban a görög művészetre még a művészet egyetemes normájaként tekintett, ami viszont az antikvitáson kívül eső, azaz más népek alkotásainak értékelését is csak e norma függvényében tette lehetővé. Az értékelés e korlátját nem sokkal később a huszonegy éves Goethe döntötte le az először 1772-ben megjelent röpiratában, amelyben a strassbourgi katedrálist az általa egyetlennek vélt alkotójának, Erwin von Steinbachnak az emlékművévé, az épületet pedig német *nemzeti műemlékké* avatta. Goethe szenvedélyesen száll szembe azokkal, köztük német művészettudósokkal, akik a klasszikus művészet normái alapján – régi hagyomány rabjaként – megvetik és lesajnálják a gótika alkotásait, amiket ő Strassbourg példáján lelkesülve és lelkesítve, a művészetek történetének a klasszikus antikkkal egyenrangú teljesítményeként ün-

nepel. Itt tehát mintegy a szellemi emancipáció lépcsőfokaként jelenik meg a nemzeti műemléknek a következő században nagy ívű pályát befutó gondolata. Goethétől származik a *műemlékvédelemnek mint erkölcsi maximának* a talán legkorábbi, világos megfogalmazása is. A festő és művészeti író barátjával együtt *Propyläen* címmel, 1797 és 1800 között kiadott művészetelméleti folyóiratában 1799-ben ezt írta: „Az összes műalkotások, mint ilyenek az egész művelt emberiség tulajdonát képezik, és azzal a kötelezettséggel vannak összekapcsolva, hogy megőrzésükről gondoskodjanak.”

A fennebb idézett, korszakjelző opusok szerzői természetesen nem magányos hőroszok, mögöttük, mellettük és körülöttük sokan és, ahogy a generációk egymást követték, egyre nagyobb számban dolgoztak az általuk megjelölt elvek szerint. A műemlékvédelem megjelenését előkészítő szellemi mozgalmak értelmiségi szereplői papok és szerzetesek, független művészek, műgyűjtők, építészek, orvosok, jogászok vagy a felvilágosult kormányzatok különböző, elsősorban az építési hatóságoknál működő tisztviselői voltak, minden társadalmi rétegből. Ők azok, akik a XVIII. század első felétől akciókat indítanak a történelmi és művészeti emlékek védelmében, műemlékeket leltároznak, és ilyen adatokat, ilyen illusztrált gyűjtéseket tesznek közzé.

Ezzel párhuzamosan zajlott le az a változás is, amelyben a művészet iránt érdeklődők és elkötelezettek körében a műértő kritikus mellett megjelent a *szakember*, előbb a régész, aztán a művészettörténész, majd az építész is, aki már a tudomány folyton csiszolt és gyarapított eszközeit vetette be, hogy az érdeklődése és tisztelete tárgyát képező régiségeket most már (mű)emlékként rendszerezze, történetét feltárja, lényegét megértse és mindezt másokkal is megismertesse, arra törekedve, hogy védelmük érdekében minél szélesebb körben szerezhessen támogatást. Mindezek során aztán az e körök által is osztott goethei gondolat jegyében körvonalazódott egyre határozottabban az intézményes feltételek megteremtésének konkrét igénye és követelményrendszere. Ilyen módon érett meg a gondolat, hogy a *műemlékek védelme közügy*, tehát *alapvető állami feladat* is, amelynek ki kell alakítani jogi és szervezeti kereteit, a védendő emlékek szakszerű felleltározásától a magánérdek észszerű korlátozásán keresztül a szakemberképzésig.

Egy ilyen komplexitású program legalább részleges megvalósulásának tényleges lehetősége akkor nyílt meg, amikor a vázolt szellemi törekvések a XIX. század első évtizedeiben találkoztak az államszervezésnek Európaszerte a feudális viszonyokat meghaladó és a szaksze-

rűséget előtérbe állító tendenciáival. 1815-ben, Poroszországban alakult meg az első, műemlékvédelemmel foglalkozó állami szerv, *országos bizottság* formájában. 1830-ban ugyanerre a célra már *hivatali szervezetet* hoztak létre Franciaországban.

Amikor tehát Jankovich Miklós a bevezetőben idézett felhívást megtette, Európa nyugati felében már a műemlékvédelem állami intézményeinek a létrehozása volt napirenden. A műemlékügy születése idején Európaszerte, így Magyarországon is egyszerre volt nemzeti és egyetemes gondolat. Jankovich gyűjtő tevékenységének fókuszában a római emlékek vagy a késő antik és bizánci elefántcsont faragványok csakúgy helyet kaptak, mint a magyar nemzetnek a „mélyen enyésző” dicsőségét idéző és bizonyító régiségek teljes köre, műtárgyak, könyvek iratok, és ennek szerves részét képezték a felhívásban foglalt építészeti emlékeket dokumentáló rajzok, leírások és írott források is.

Szövegszerű utalás ugyan nincs rá, de a megjelenés helyéből világosan következik, hogy az esetlegesen beérkező anyagok a *Tudományos Gyűjtemény* révén eljuthatnának a nyilvánossághoz. A gyűjtés célja a *még meglévő* értékek számbavétele, megismerése és megismertetése, de ezen keresztül a védelmük megalapozása is, mert, mint írja: „a régiségnek ismeretében lévő tudatlanság, vagy csekély és nem az illendő becsben lévő tartása untalan ront és visszahívhatatlan enyészetbe dönt”. Minden műemlékvédelmi kezdeményezés logikailag első lépéséről van tehát szó, ami elengedhetetlen a *műemlékkultusz* kialakulása szempontjából is, hogy később útját lehessen állni a további pusztulásnak és pusztításnak. Jankovich szövege ilyen értelemben tekinthető a műemlékvédelmi gondolat első hazai megjelenésének.

A művészettörténet és a műemléki gondolat tudományos alapokra helyezésének és a műemlékvédelem modern intézményrendszerének követelése a Jankovicsnál jó negyven évvel fiatalabb tudósgeneráció működése során öltött határozott formát Magyarországon. Ennek hátterében a kiváló művészetelméleti és pedagógiai képességekkel rendelkező Böhm József Dániel (1794–1865) műgyűjtő és éremművész bécsi szellemi köre volt, amelyben együtt indultak szakmai és közéleti pályájukra a tudományos megalapozottságú osztrák és a magyar művészettörténet, muzeológia, régészet és műemlékvédelem megalapítói.

A szepesszombati születésű, rendkívüli kézügyességű Böhm 1813-tól a bécsi Akadémián szobrászatot tanult, majd Rómában, Thorwaldsen műhelyében képezte tovább magát. 1831-ben az Udvari Kamara éremtervezője

is lett, ezenkívül számos grafikai ágban is kiemelkedő jártasságra tett szert. Mindez összefüggött az anyagok és megmunkálásuk technikai iránti szenvedélyes érdeklődésével. A művészi gyakorlat mellett történeti és pedagógiai szempontok szerint felépített, rendkívül gazdag műgyűjteménnyel rendelkezett, és a köré gyűlt tanítványoknak ezeken demonstrálta a műalkotások beható vizsgálatára épített, eredeti és előremutató művészettörténeti tanítását. Előadásaiiban az avatott műgyűjtő különleges szakértelmén alapuló megfigyeléseken túl a művészetek fejlődésének történeti dimenziói is nagy hangsúllyal szerepeltek, amelyekben a római tanulmányai, az ottani művészeti körökkel való intenzív érintkezése és utazásai alkalmával szerzett gazdag a tapasztalatait összegezte.

Pulszky Ferenc (1814–1897), aki maga is a kör tagja volt, 1874 és 1880 között írt emlékezéseiben erről így vall: „...ő tanított arra, hogy a műemlékeket mindig összefüggésben bíráljam azon idővel, melyben keletkeztek, s a művészetet minden nemzetnek kulturális állása kifejlődésének tekintsem, szóval a történelemből ítélem meg az emlékeket, s az emlékekből a történelmet.”² Böhm köréhez tartozott az osztrák műemlékvédelem és művészettörténet-tudomány megalapozásában meghatározó szerepű két tudós, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) és Gustav Adolf von Heider (1819–1897) is. A kör magyar tagjai közül Pulszky mellett számunkra Henszlmann Imre (1813–1888) a legfontosabb, mert haláláig a magyar műemlékvédelem ügyének leghatásosabb és legeredményesebb előmozdítója volt. A tehetsős kassai kereskedőcsaládban született Henszlmann orvosnak tanult, érdeklődése azonban a humaniorák irányába vonzotta, tanulmányai befejeztével meg is vált az orvosi szakmától. Művészeti stúdiumait Fejérváry Gábor (1780–1851), Pulszky Ferenc anyai nagybátyja nevezetes eperjesi műgyűjteményében kezdte. Pulszky és Henszlmann ettől kezdve a tudományművelés, a muzeológia és a műemlékvédelem megszervezése területén, egész pályájukon a legszorosabb elvbarátságban és szövetségben tevékenykedtek. Henszlmann 1835-ben ismerkedett meg Böhm Józseffel, aki, mint minden, körébe került tanítványára, meghatározó hatást gyakorolt az ifjú tudósjelöltre. 1841-ben *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetei és nevelései közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* címmel kiadta művészetelméleti és művészettörténeti nézeteinek összefoglalását. Ebben az elméleti kérdések kritikus és Böhm nézeteit sűrűn idéző tárgyalása mellett kitér a művészeti élet szervezésének, a művészeti értékek megismertetésé-

nek és oktatásának gyakorlati feladataira is. 1841-től az MTA levelező tagja, és 1843-tól a Kisfaludy Társaságé is. További művészettörténeti publikációk után, 1846-ban aktív régészeti munkába is kezdett, a budaszentlőrinci pálos kolostor maradványainak feltárásával. Még ugyanabban az évben több tanulmánya is megjelent a kassai dómmal, illetve a mellette álló Szent Mihály-kápolnával kapcsolatban. Szintén 1846-ban került sor a magyar műemlékvédelem megteremtése érdekében általa megfogalmazott felhívás elkészítésére az Orvosok és Természetvizsgálók VII., Kassán és Eperjesen, augusztus 7. és 19. között tartott gyűlésén. Kassai monográfiáját³ ezen a gyűlésen ismertette. Személyes hangvételi helyszíni vezetése során rámutatott e kivételes műemlék elha-



Henszlmann
Imre

nyagolt és súlyosan veszélyeztetett állapotára is, felhívva a hallgatóságát, hogy a pusztuló műemlékek védelmére, addig is, amíg erről nem szól törvény, intézzen felkérést a Tudós Társasághoz. A kezdeményezés eredményes volt, az Akadémia fél évre rá komoly felhívást bocsátott ki az ügy érdekében.⁴

A siker a kezdeményezők személyes szakmai és társadalmi súlyán múlt, a társadalmi háttér pedig a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1841 óta évi rendszerességgel összehívott nagygyűlései adták. Ezek kezdeményezője 1840-ben Bene Ferenc (1775–1858) orvos tudós, a magyar Királyi Tudományegyetem orvoskarának

dékánja, 1831-től az MTA tagja volt. (1802-ben ő vezette be a himlőoltást Magyarországon.) Bene javaslatát, Bugát Pál tette közzé az *Orvosi Tárban*, kiegészítve azzal, hogy a gyűlésekre más természettudományok képviselőit is hívják meg. A tudományok köre hamarosan kiterjedt az archeológiára, művészettörténetre és numizmatikára is. Ebben komoly szerepe volt Pulszky Ferencnek, Almási Balogh Pálnak (1794–1867) és Kubinyi Ágostonnak (1799–1873), akik jól ismerték a mintaadó francia, német és olasz hasonló szervezetek működését. Az eseményeken a Tudományos Akadémia is rendszeresen, számos tagjával képviseltette magát, és több tucat külföldi tudományos szervezetet is bekapcsoltak a munkálatokba. A tudomány ügyének előmozdításán túl a tudomány támogatói körének szélesítése és a tudományos ismeretek népszerűsítése is szerves részét képezte a rendezők törekvéseinek. A nagygyűléseket mindig más helyszínen tartották, ez így a résztvevők népes tábora számára, országismereteik bővülésével, vállalt feladataik új horizontját nyitotta meg. Jellemző az is, hogy a gyűlések résztvevőinek száma több százra rúgott, 1844-ben Kolozsváron például 355 tag volt jelen és vett rész a munkában.

Az intenzív és jól dokumentált eszmecserék során a polgári kultúra és tudományszervezés újabb és újabb területei kerültek reflektorfénybe. Így nyílt lehetőség már igen hamar a műemlékvédelem ügyének felvetésére a Kassán és Eperjesen tartott nagygyűlésen, amelynek határozatát a következő év februárjában a Tudós Társaság főtítkára, Schedel (később Toldy) Ferenc a *Magyar Academiai Értesítőben* közzétette. A szöveg Jankovich felhívásának logikáját követi, fő feladatként ugyancsak a nemzeti régiségek legszélesebben értelmezett körének összegyűjtését jelölve meg, ezúttal az Akadémia, mint a gyűjtés szervezője, morális támogatásával. Az érdeklődésre számot tartó emlékek körét időben a szatmári béke dátumával határolták le. A szöveg a gyűjtés eredményének távlati célját a következőképpen jelöli meg: „Ily módon mindenekelőtt az említett osztályokbeli régiségek *lajstromát* lehetne megnyerni, mely alapját tenné és vezérfonalát az utóbbi [értsd: későbbi] intézkedéseknek, miknek feladása [azaz feladata] ama tárgyaknak rajzait, leírásait, története előadását eszközölni, mindezeket egy magyar műtörténeti gyűjteményben a haza elébe terjeszteni.”

A romantikus hevületű bevezető mondatok azonban ennél többre is utalnak. A címben már feltűnik a „műemlék” szó. Jankovich még nem használta, ami azonban továbbra is a nemzeti régiségek *teljes* körét magában foglalja, épületeket, képzőművészeti alkotásokat, viseleteket, fegyvereket és feliratokat, ahogy azt mindjárt a *Felhívás*

első mondatában olvashatjuk: „Míg más nemzetek múltjuk mindazon ereklyéit, melyek egykori műveltségük és fényök felől tanúságot tesznek nagy gonddal, magányos, egyesületi és országos költséggel fenntartják, megőrzik, megújítják, hű és díszes rajzmunkákban a művelt világgal közlik, műértőik és tudósaik azokat vizsgálataik tanulságos tárgyává teszik, költőik pedig a költészet varázsfényében támasztják fel halottaikból: addig mi hidegek régi dicsőségünk s annak emlékei iránt, azokat is, miket elmúlt évszázadok viharjai megkíméltek, lelketlenül vagy észre sem vesszük, és legjobb esetben az idő pusztító fogának, semmit sem téve, zsákmányul engedjük, vagy magunk elveszejtjük, a legtisztelesteromokat széthányatjuk, hogy házaink néhány kövel olcsóbban épüljenek; a faragásokat szétszórjuk: hiszen nem canovai kéz sima remekjei; falfestményeket bemeszeljük, hogy azok vagy vallási nézeteinket ne botránkoztatassák, vagy tarkább képeknek engedjenek helyt; síremlékeket elpusztítunk, a követ válúnak vagy kövezetnek használjuk, ha érc azt néhány forint végett beolvasztatjuk, tartalmokat pedig kegyetlen kézzel kivetjük, nem kímélve még az öltözetek érdekes maradványait sem; a harc és béke életét szépített fegyvereket s egyéb eszközöket, mikben az anyag becsével gyakran meglepő műgond és képzelemjáték találkozott, vagy alakjából kivéve tesszük folyó pénzzé, vagy a hozzájuk tapadt hagyományokból kivéve zsidó kézre bocsátjuk; felírások mellett részvétlenül haladunk el, vagy letöröljük, s így tovább.”

E bonyolult körmondat sok mindenre tartalmaz fontos utalást. A szöveg az elmaradottság toposzának retorikai eszközével, az eszményi és a sivár valóság szembeállításával kívánja cselekvésre indítani címzettjeit. A mondat második fele a nemzeti emlékezet számára értéket hordozó és megőrzendő emlékfajta felsorolása, a pusztulásukhoz vezető – *mutatis mutandis* akár napjainkban is tapasztalható –, elítélendő és meghaladni kívánt, tipikus magatartásformák felemlítésével. Mindez éles ellentétet képez a gondolat felvezető részével, amelyben más (nyilván szerencsésebb) nemzetek példáját állítják eléink, ahol mindezeket az értékeket „magányos egyesületi és országos költséggel fenntartják, megőrzik és megújítják”, azaz a hozzájuk fűződő közérdek érvényesülésének széles társadalmi bázisa, állami és magánintézményi háttérrel van, így lehetséges, hogy mindezt a tudomány eszközeivel is vizsgálják, és ahogy az elvárható, az eredményeket méltó módon közzé is teszik. Láthatjuk tehát, hogy az 1847-ben még csak a vágyak birodalmába tartozó cél, az állami műemlékvédelem megvalósítása is ott lebeg már a szövegnek az európai fejleményeket jól ismerő megal-

kotói előtt. Ebben a reménybeli hivatalban fogja majd az intézkedések vezérfonalát jelenteni a *Felhívás* nyomán meginduló gyűjtőmunka eredményeként összeállítható „régiségek lajstroma”.

A forradalmat követő birodalmi restauráció és neoabszolutizmus a műemlékvédelem magyarországi pályájának gyökeresen új irányt szabott. Az ügy legfőbb harcosai közül Henszlmann és Pulszky emigrációba kényszerült, és csak az évtized második felében térhettek vissza Magyarországra. Időközben azonban az 1850-ben kelt császári rendelettel K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale néven megalapították a műemlékvédelem birodalmi szervét, amelynek hatásköre értelemszerűen Magyarország területére is kiterjedt. A Central-Commission tényleges működését 1853-ban kezdhette meg. Az állami feladatkört ellátó intézmény kezdeményezője és legfőbb szorgalmazója a fentebb már említett, Böhm-tanítvány, Rudolf von Eitelberger (1817–1885) mellett Eduard Melly (1814–1854) művészettörténész volt, aki ezt francia minta alapján képzelte el úgy, hogy a kutatás, leltározás és tudományos feldolgozás, illetve a műemlékek védelme, restaurálása/helyreállítása feladatkörét egyetlen intézménybe összpontosítsák, kultuszminisztériumi fennhatósággal. A feladattal megbízott ipar- és kereskedelemügyi miniszter végül, a műemlékvédelmet a középítésség sajátos ágának tekintve, az ügy szempontjából kevésbé hatékony porosz megoldást választva, a bizottsági formát részesítette előnyben.

Az elsődleges feladat az emlékek összegyűjtése, leírása, publikálása és osztályozása volt. Ebből kellett, hogy összeálljon a „monumentális (keresztény) műrégészeti statisztika”. A Bizottság, amely havonta kétszer ülésezett, nagyrészt kormányzati tisztviselőkből állt, egyetlen szakember tagja a fennebb már szintén említett Böhm-tanítvány, Gustav Adolf von Heider volt. A területi feladatokat az úgynevezett *konzervátorok* látták el. A külön kezelt Erdélyben tizenegy konzervátor volt, a Magyar Királyság területén hét. A konzervátoroknak kellett megtalálniuk azokat, akikre helyben rábízhatóak a kutatási és felmérési feladatok, és akiket *levelezők*nek nevezték. A konzervátoroknak emellett a helyi klérussal és hatóságokkal kellett tartaniuk a kapcsolatot

A Bizottság mindjárt megkezdte a közleményeinek kiadását (*Mitteilungen* sorozat) Karl Weiß (1826–1895), majd pedig az évkönyvet (*Jahrbuch*) is a Böhm köréből jött Gustav Heider (1819–1897) szerkesztésében. Az első füzetben Eitelberger számos szakmai részlet mellett nyugat-európai példákat sorolva a *módszeres műemléki épületkutatás megteremtésének szükségességét hangsúlyoz-*

za. A felleltározáshoz felvételi űrlapot is készítettek, ami a leírandó emlék legfontosabb paramétereinek egységes szempontrendszer szerinti felvételét célozta meg.

A magyar konzervátorok közül Ipolyi (Stummer) Arnold (1823–1886) zohori plébános személyét kell kiemelnünk, aki az alsó-pozsonyi kerület felelőse lett, a levelezők közül pedig Römer Flórist, akit 1859-ben neveztek ki erre a posztra. A Bizottság hét éves magyarországi működése során a komoly szervezési és politikai nehézségek ellenére is rendkívül sokoldalú és eredményes munkát végzett, ami jól tükröződik a publikációkban. Szempontunkból különös figyelmet érdemel Ipolyi Arnold nagyszabású csallóközi kutatása. A szerző a Central-Commission alsó-pozsonyi (Ausztriával határos nyugat-magyarországi közigazgatási egység) terület konzervátoraként készítette el az első

olyan magyarországi műemléki topográfiát, amely egy tájegység emlékeit a történelmi források figyelembevételével, rendszeres terepbejárás alapján, teljes egészében feldolgozza.⁵ A feldolgozás bevezető fejezetében a módszertani alapvetés mellett tömören ismerteti a vizsgált terület földrajzi határait, természeti és települési viszonyait, betelepülésének történetét, fontosabb birtokosait, építészetének történeti jellegzetességeit, és megfogalmazza azt

a törekvését, hogy adattárában mindazokat a részleteket leírja, amelyek a művészettörténeti tanulmányozás szempontjából bármilyen jelentőséggel bírhatnak. Ez nemcsak az építészeti elemekre vonatkozik, a leírásokban ugyanis kitér a templomok képzőművészeti díszre, a feliratokra, a berendezésre és a felszerelésre is, az építészeti összefüggések megállapítása során felhasználja a hozzáférhető írásos forrásokat. A bevezető megemlíti, hogy a vizsgálatba vett területen a középkor emlékei dominálnak, de az építészettörténeti összefüggések megállapítása megköveteli a reneszánsz és a későbbi korok emlékei „Egyrészt korábbiak nyomait és maradványait rejtik még, vagy legalább korábbi építményekre emlékeztetnek. Másrészt a legjobb bizonyítékokat nyújtják



Ipolyi Arnold

az építészeti emlékek statisztikáját és történetét illetően, amelyekből biztos és üdvözlendő eredményekre juthatunk a különböző korok építési tevékenységének viszonyaira és állapotára vonatkozóan.”⁶ Figyelemre méltó az is, hogy a csallóközi topográfia eredményei publikálásuk után néhány évvel már megjelentek a német topográfiai irodalom korabeli alpművében, Wilhelm Lotz kétkötetes német művészeti topográfiájában is.⁷

Emellett a magyar művészettörténet-tudomány és műemlékvédelem szempontjából igen jelentős Rudolf von Eitelberger 1854–55-ös terepbejárása és helyszíni megfigyelései alapján készített tanulmánya a legfontosabb magyarországi román kori emlékekről (Pannonhalma, Lébény, Vértesszentkereszt, Bélapátfalva, Nagybörzsöny, a székesfehérvári bazilika forrásadatai és a Szent Anna-kápolna, a veszprémi székesegyház és Gizella-kápolna, Felsőörs, Tihany, Pécs és Ják).⁸ A szerző mindezeket az emlékeket a tudományos megközelítés szempontjából messze előremutató módon, közép-európai összefüggésbe állítva tárgyalja. E végső elemzésben a birodalmi gondolkodási horizontra visszavezethető, egyetemes nézőpontú megközelítés meggyökerezését a dualizmus korában a művészeti jelenségek nemzeti karakterének középpontba állítása akadályozta, a Monarchia felbomlása után pedig a területén osztozó, egymással állóháborúba merevedett nacionalizmusok tették hosszú időre lehetetlenné. A művészeti jelenségek története regionális és európai összefüggéseinek újbóli felfedezése a két világháború közti előzmények után, az 1960-as évektől nyitott új utakat, és ezáltal az érintett szakterületeken az európai párbeszédbe való érdemi bekapcsolódás lehetőségét is, a magyar tudományosság számára.

A Central-Commission magyarországi hatáskörének a megszűnését⁹ követően tizenkét év telt el a hasonló felépítésű magyar szervezet, a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága munkájának megkezdéséig. Az interregnum sok strukturális nehézséggel járt, a korábbi kutatási és leltározási tevékenység folyamatossága is megszakadt. A szervezeti keretek hiánya mellett az addig műemléki ügyekben igazgatási tapasztalattal bíró, de magyarul nem tudó építési hivatali kar jó része távozott, az emigrációból visszatérteknek, mint Henszlmann és Pulszky, vagy az ekkor színre lépő, börtönviselt Rómer, nem volt kapcsolata a bécsi Bizottsággal stb. Komoly új feladatot jelentett a magyar hivatali nyelv bevezetése is.¹⁰ A hatósági szakapparátus kikapcsolódása a műemlékek védelmének már kiépülőben lévő lehetőségeit vetette vissza egy korábbi időszak szintjére. Az ezzel kapcsolatos kortárs szakmai közérzületet jól érzékelteti Rómer Flóris tanít-

ványának, a fiatal Hampel Józsefnek (1849–1913; későbbi régészprofesszor és MTA-tag) 1869-ben, egy konkrét műemlék-rombolási eset kapcsán előadott panaszja. „Látni, hogy nálunk századok fognak kelleni, míg Európa műveltebb nemzeteihez fölemelkedhetünk, és hogy azon csekély tisztelet, melyet az absolutismus közegei csak nagy nehezen tudtak saját nemzeti emlékeink irányt reánk erőszakolni a szabadság és alkotmány alatt elpárolgván, visszaesünk a tatárok és törökök vandalismusi korszakába.”¹¹

Amikor tehát a központi műemlékvédelmi szervezet hatásköre az októberi diplomával, 1860-ban Magyarországon megszűnt, provizórikusan a Magyar Tudományos Akadémia egy évvel korábban megalakult és kezdettől fogva az ügynek elkötelezett Archeológiai Bizottsága vette át a feladatkörnek a műemlékek tudományos feldolgozásával és publikálásával kapcsolatos részét.

A Tudós Társaság Régészeti Bizottsága fő feladataként természetesen a tudományos kutatást jelölték meg, ásatások végzését, szakértők utaztatását, a nemzeti és az „általános” régiségtan fejlesztését, továbbá a szakmai publikációkat, és azt, hogy az eredményeket a szélesebb nagyközönség számára is elérhetővé tegyék. A Bizottság működésének ezen a területen voltak valóban maradó eredményei. Ezt három fontos sorozat szolgálta:

Az *Archaeológiai Közlemények*, amelyet 1863-ig Ipolyi, utána 1872-ig Rómer, majd aztán Henszlmann szerkesztett egészen haláláig, 1888-ig. A sorozat 22 kötetet ért meg, az utolsó 1899-ben látott napvilágot;

a *Monumenta Hungariae archaeologica* díszkiadású, 1868-ban megindított sorozata, amelyből négy kötet jelent meg, egy kettős kötetel,

végül a legjelentősebb a máig élő *Archaeológiai Értesítő*.

A vázolt folyamatok eredményeként a XIX. század utolsó harmadában a műemlékvédelem Magyarországon is beépült a tartós állami feladatok körébe.

1872-ben miniszteri rendelettel létrehozták a Central-Commission hazai változatát, a Műemlékek Ideiglenes Bizottságát (MIB), amelynek nevében az „ideiglenes” kifejezés arra utalt, hogy a szervezet működését kezdettől fogva törvényi alapokra kívánták helyezni. Ez 1882-ben következett be, amikor az első magyar műemlékvédelmi törvény a MIB utódeként, azonos feladatkörrel és szervezetben, létrehozta a Műemlékek Országos Bizottságát (MOB), amely, a működési mód 1934-ben bevezetett lényeges módosításával, 1950-ig működött. A MIB és utóda, a MOB az Akadémia Archeológiai Bizottságának eredményeire és vezérkarára (Henszlmann, Pulszky, Ipolyi, Rómer és mások) építve kezdhette meg

a tevékenységét. Szervezetileg pedig a bécsi bizottsági felépítést követte döntéshozó testülettel (belleagok), területi felelősökkel (kütleagok) és levelező tagokkal, akik a műemléki dokumentálómunkát (rajz, falképek akvarell másolatai, később fényképek, leírások) végezték. A Bizottság szakmai munkáját az előadó irányította, amely tisztséget haláláig (1899) Henszlmann Imre töltötte be.

A műemlékvédelmi gondolat mint kulturális szükséglet megjelenése és ezzel párhuzamosan a művészettörténeti, történeti és a történeti korokkal kapcsolatos műszaki tudás fejlődése, a tudás átadásának és a műemlékvédelemnek az intézményesülése a műemlékként megbecsült emlékek kezelésének is kialakította a korra jellemző megoldásait. Ennek során már a kezdetekkor felmerültek a kezelési móddal (konzerválás, restaurálás, rekonstrukció) kapcsolatos alapvető, érték szempontú dilemmák és konfliktusok. Ezek egyrészt szakmán belüli dilemmák, másrészt a szakma és az építetők közötti konfliktusok voltak. A műemlékvédők formálódó szakmai elveivel szemben a megbízók legtöbbször egyéni vagy éppen állami reprezentációs szempontokat részesítettek előnyben. Ebből fakadt az egész XIX. századot jellemző konfliktus a *konzerválni* és *restaurálni* akarók között, a század végéig az utóbbiak túlsúlyával.

Befejezésül a kassai dóm „helyreállítása” példáján keresztül igyeksznünk bemutatni a historizmus korában megszületett magyar műemlékvédőknek a műemlékhez való viszonyát, amely a század utolsó évtizedétől kezdve egyre erőteljesebb koncepcionális változások jeleit is mutatja.

A kezdet Henszlmann már idézett Kassa-monográfiája, 1846-ból. A szóban forgó mű egyszerre művészettörténeti feldolgozás és politikai program, és világosan kimutatható, hogy megírásakor a Poroszország vezette német nemzeti egyesítési politikához kötődő kölni dómépítő mozgalomnak az üzenete lebegett szerzője szeme előtt. Ezt húzza alá szemléletesen a dóm nyugati homlokzatának Henszlmann által elképzelt, a kölni dóm XIV. századi tervét idéző és azt egy erőteljes négyzetes alapú toronnyal még hangsúlyosabbá tevő rekonstrukciós rajza, amelyet a kiadvány belső borítóján közölt. Ebben az összefüggésben, Marosi Ernő tömör megfogalmazását kölcsön véve, a kassai székesegyház – mint a magyar nemzeti múlt legjelentősebb emléke – „Kölnhöz hasonló vonásainak elképzelésével mintegy Magyarország igényét jelenti be a tervezett Közép-Európában, melynek vezető hatalmai Ausztria és Poroszország lesznek.”¹² A nagy átalakítás Kassán jóval később, 1877-ben indult meg, amikor Trefort Ágoston megbízásából Steidl Imre látott hozzá a romlásnak indult templomnak csak a legszükségesebbekre irányuló hely-



Steidl Imre
terve:
Kassai dóm
1877

reállításához.¹³ A munkálatok azonban hamarosan bontásokkal és „stilszerű” kiegészítésekkel, sőt a zavarosnak minősített térszerkezet megváltoztatásával és más, például a meglévő boltozatok koncepcionális hibáit „kijavító” megoldásokkal is járó, átfogó rekonstrukcióhoz vezettek. Elég, ha figyelmesen összevetjük az új alaprajzot a beavatkozás előttivel, hogy az átalakítás mértékét érzékelhessük.

Kassai dóm
Képeslap
1900



Az eredeti épület kereszthajós bazilika volt két mellékhajóval, északnyugaton hozzáépült gótikus kápolnával és az építéstörténet szakaszait is tükröző, igen változatos boltozati megoldásokkal. Az új megoldás kiküszöbölte a szabálytalanságokat, a mellékhajókat a boltozás új rendjével megduplázta, a XV. századi orgonakarzatot lebontatta és újjal helyettesítette, és a stílusegységet hangsúlyozandó a berendezést neogótikus elemekkel (orgonaház, oltárok) egészítette ki. A nyugati homlokzat tervváltozataiban Steindl Henszlmann elképzeléséből ihletődött, ennek megfelelően a középkorban csonkán maradt déli torony teljes kiépítésére és az északnak is gazdagon kialakított gótikus kősisakkal való lezárására készített tervek. Mire azonban a felújítási munkálatok, már a századforduló idején, idáig jutottak, a műemléki szemléletben, Európaszerte és Magyarországon is, éles elméleti vitákban már hosszabb ideje érlelődő, alapvető fordulat állt be. Ennek maximája ez volt: *konzerválni, nem restaurálni!* Vagyis a műemléket anyagában is tisztelni kell. Ettől kezdve a műemlék nem művészi alkotóképességünk kibontakoztatásának és minden korábbinál nagyobb (történeti) tudásunk köbe öntésének tárgya, hanem az elmúlt korok alkotóképességének és történetének mással nem helyettesíthető tanúja, amelynek hitelét egyedül a ránk maradt eredeti minél teljesebb megőrzése, tehát konzerválása biztosíthatja. A műemléki beavatkozás összes többi kérdésében aztán az elkerülhetetlen kompromisszumokat is ennek szem előtt tartásával kell megtalálni. A jelzett fordulattal magyarázható, hogy MOB, amely az 1880-as években Steindl toronyépítési terveit még lelkesen támogatta, 1899-ben azokat határozottan elutasította, és a meglévő állapot konzerválására szólított fel. A szemléleti változás természetesen nem egy kitüntetett pillanat műve volt, eszmei követelményei már a műemléki gondolat XIX. század eleji fázisában is jelen voltak, általános érvényre jutásáról pedig az 1930-as évektől beszélhetünk a magyar gyakorlatban. A részletek bemutatása azonban már egy más tanulmány feladata lehet.

JEGYZETEK

- 1 A kérdéskör alapirodalma HORLER Miklós: *A műemlékvédelmi gondolat kialakulása Európában*. Bp., BME – MTI, 1984; JOKILETHO, Jukka: *A History of Architectural Conservation*. London, New York, Butterworth-Heinemann, 1999; *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István, HARIS Andrea, Bp., Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996; *Emlék márványból vagy*

homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Válogatta, fordította, előszó MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1976.

- 2 PULSZKY Ferenc: *Életem és korom I–II*. Szerk. OLT-VÁNYI Ambrus, Bp., Szépirodalmi, 1958, I., 94.
- 3 Kassa város ó német stílus templomai. Rajzoló és magyarázó Dr. Henszlmann Imre. Pesten. 1846. Reprint, 1996; mellette kísérfüzet: MAROSI Ernő: *Henszlmann Imre és Kassa városának ó német stílus templomai*. Bp., Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézete, 1996
- 4 *Felszólítás minden, a nemzeti becsületet szívében viselő magyarhoz a hazai műemlékek ügyében = Magyar Academiai Értesítő*, VII. II. sz. 1847, február V–XI. Teljes szövegét hozza az 1859-ben kiegészített újraközléssel együtt *A magyar művészettörténetírás programjai*. Szerk. MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1999, 30–34.
- 5 *Beschreibung der Baudenkmale der Insel Schütt (Csallóköz) in Ungarn*. Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Wien. Bd. III., 1858, 101–106., 130–133., 180–184., 239–247., 268–272. Magyarul *Csallóköz műemlékei = Archaeológiai Közlemények I.*, 1859, 3–173.
- 6 Uo., 130.
- 7 LOTZ, Wilhelm: *Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, gelehrte und Freunde unserer alten Kunst. Zweiter Band: Süddeutschland*. Cassel, Verlag von Theodor Fischer, 1863; Vö. Bibliográfia és a megfelelő címszavak.
- 8 EITELBERG, Rudolf von: *Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn 1854 und 1855. Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. I.* 1856, 91–140.
- 9 Erdély a kiegyezésig a Central-Commission hatáskörében maradt.
- 10 A magyar szaknyelv megalapozása érdekében jelent meg a *Műrégészeti kalauz különös tekintettel Magyarországra. I. rész. Őskori műrégészet*. Írta RÓMER Flóris, Pest, Emich, 1866; *II. rész. Középkori építészet*. Írta HENSZLMANN Imre, Pest, Emich, 1866
- 11 [H. J.]: *Temesvár melletti kiásott alapok elrombolásáról = Archaeológiai Értesítő* 1., 1869, 147.
- 12 *Kísérő füzet a Kassa város ó német stílus templomai. Rajzoló és magyarázó Dr. Henszlmann Imre. Pesten. 1846. Reprint = MAROSI: i. m. (1996), 11.*
- 13 SISA József: *Steindl Imre*. Bp., Holnap, 2005, 88–98.



Vérbe fojtott álom

Györffy Miklós

Az írás mint gondolati kísérlet

Robert Musilról



■ Robert Musil, akinek *A tulajdonságok nélküli ember* című regénykolosszusát a manapság divatos rangsorok a XX. század legjelentősebb regényei közé sorolják, eredetileg nem is írónak készült. Pontosabban pályájának műszaki és természettudományos kezdeteit ugyanúgy a matematikai racionalitás és egzaktság motiválta, ahogy később megszülető szépirodalmi művei is a racionális és egzakt gondolkodást, a kísérleti pszichológia felismeréseit érvényesítették az irodalmi ábrázolás és stílus terén. 1913-ban, 33 éves korában *A matematikus ember* című esszéjében többek közt ezt írta: „Korunkban nemcsak olyan szellemi energiák jelenvalóak, amilyenek még soha nem léteztek, hanem a szellemnek olyan egybehangzásával és egységével is számolhatunk, mint még soha. Balgaság azt állítani, hogy mindez merőben a tudásra irányul, mert a cél már régóta a gondolkodás. Mélységet, merészséget, újdonságot szorgalmazó igényeivel egyelőre még kizárólag a racionálisra és tudományosra szorítkozik. De az ész terjeszkedik, és mihelyt eléri az érzést, szellemmé válik. Ezt a lépést megtenni a költők dolga.”¹

Már naplójegyzetei elején, húszéves korában „mon-sieur le vivisecteur”-nek, azaz „élveboncoló úr”-nak nevezte magát. „Életem: egy lelki vivisecteur kalandjai és tévelygései a huszadik század kezdetén.”² Aprólékosan részletezve, részvétlen pontossággal és irodalmi érzéketlenséggel leírta például naplójában, hogyan agonizálnak hosszadalmasan a légyapírra ragadt legyek. Ki az, aki nem arra kíváncsi, hogy rendeltetésszerűen működik-e a légyfogója, hanem arra – még másnap is! –, hogyan viselkednek a légyapírra ragadt legyek? Musil kutató és elemző figyelme a legyek agóniájától saját ösztönétén át matematikai és politikai kérdésekig végtelenül sok mindenre kiterjedt, és mindenkori tárgyához az olyan ember tárgyilagosságával közelített, aki mintegy önmagát, tulajdonságait kizárva, elevenen, működés közben boncolja fel preparátumait. A naplóírás lett megfigyeléseinek és gondolkodási kísérletezésének mindennapi gyakor-

lóterepe, és az itt működtetett szüntelen reflexivitásból szűrődtek le a kidolgozott művek, a *Törless iskolaévei*, az elbeszélések, a drámák, az esszék s végül a főmű, *A tulajdonságok nélküli ember*.

Musilt szülei eredetileg katonatisztnek szánták. 1892-ben, 12 évesen beírták az eisenstadti (Kismarton) katonai alreáliskolába. Apja gépészmérnök és főiskolai tanár volt, egyedüli fia születése idején, 1880-ban épp a karintiai Klagenfurtban, de előtte is, utána is gyakran változtatta működése színterét a Monarchián belül aszerint, hol kapott kedvező állásajánlatot. Temesváron született, Grazban tanult, Klagenfurtból 1881-ben családotul a csehországi Komotauba (Chomutov) költözött, innen pedig egy év múlva Steyrbe. 1891-ben docens lett a brünni műszaki főiskolán. Robert fia 1894-ben a morvaországi mährisch-weisskircheni (Hranice na Morave) katonai főreálban folytatta kadétiskolai tanulmányait, és később ez az intézmény lett a *Törlessben* ábrázolt konviktus modellje. Katonai kiképzésének utolsó állomása a bécsi műszaki katonai akadémia lett volna, ahol tüzértisztnek képezték volna ki, de nem sokkal tanulmányai megkezdése után Musil hátat fordított a tiszti pályának, és 1898-ban apja beleegyezésével, aki ekkor már rektor volt, átiratkozott a brünni műszaki főiskolára. Gépészmérnöknek tanult, és képzésében már ekkor nagy helyet foglaltak el a természettudományos ismeretek. Szabadidejében az annak idején újdonságnak számító sportklubokban sportolt: vívott, úszott, teniszezett, kerékpározott. A versenysport témája később többször felbukkant írásaiban.

1901-ben mérnöki diplomát szerzett, és megkezdte egyéves önkéntes katonai szolgálatát. 1902-ben apja rábeszélésére, de egyben belső bizonytalanságból is, gyakornok lett a stuttgarti műszaki főiskolán. Vadonatúj, modern laboratórium állt rendelkezésére, és feltehetőleg itt fogamzott meg benne annak az eszköznek a gondolata, amelyet 1906-ban konstruált meg a színérzékelés vizsgálatára, és amit később találmányként szabadalmaztatott.

A Musil-féle színpörgettyűnek (*Farbkreis*) nevezett korongot hosszú évekig használták a pszichológusok. Ígéretes mérnöki pálya állt tehát előtte, de közben érlelődött benne az újabb pályamódosítás szándéka: érdeklődése mindinkább az irodalom, a filozófia és a pszichológia felé fordult, naplójegyzeteket készített, és írni kezdte a *Törless iskolaévei* című regényét. Távozott Stuttgartból, és 1903-tól 1908-ig filozófiát és pszichológiát hallgatott a berlini Friedrich Wilhelm Egyetemen. Megismerkedett a kísérleti pszichológiával és az úgynevezett Gestalttheorie-val, valamint Ernst Mach filozófiai nézeteivel. 1908-ban *Adalékok Mach tanainak megítéléséhez* című, idevágó disszertációjával doktorált. Sikeres doktori vizsgáján a főtárgy a filozófia volt, a melléktárgyak: fizika és matematika.

Musil ekkor 28 éves, és ismét válaszút előtt áll. A grazi egyetem állítólag docensi állást ajánlott fel neki. A 30-as évek végén készített önéletrajzi jegyzeteiben így ír erről: „Úgy látszik, természetes fejlődési utamnak így kellett volna alakulnia: a grazi docentúra elfogadása. Az unalmas asszisztensi tevékenység türelmes viselése. A pszichológiai és a filozófiai fordulat szellemi átélése.”³ De időközben, 1906-ban már kiadták első irodalmi művét, a *Törless iskolaéveit*, amelynek kéziratát először három kiadó is elutasította ugyan, de Alfred Kerr, a tekintélyes kritikus közbenjárásának köszönhetően végül mégis megjelenhetett. Nagy sikert aratott, ám nem csak ez indíthatta Musilt arra, hogy tépelődése eredményeként, számolva a kockázatokkal, a filozófia doktoraként is az írói pályát válassza. A *Törless* arról tanúskodott, hogy Musil a természettudományok és a pszichológia őt foglalkoztató forradalmi felfedezéseit elsősorban szépirodalmi formában tudja és akarja továbbgondolni.

A *Törless* valójában nem más, mint az irracionalitás racionalizálásának irodalmi kísérlete. Olvashatjuk persze – és annak idején főleg így is olvasták – a századforduló szellemi divatját kissé elkésve követő lélektani regényként, illetve fejlődésregényként is: eszerint a rendezett, polgári környezet otthonosságából érkező főhős, Törless növendék története arról szól, hogy a kadétiskolában hogyan eszmél rá önmagára és a világra, milyen felkavaró élmények érik, hogyan fogadja be és dolgozza fel ezeket. A regény érzékeny lélekrajzzal ábrázolja Törless konfrontálódását az ismeretlen és fenyegető környezettel, amelyben mellel – főleg Ottlik Géza hasonló témájú regényével összevetve – viszonylag mellékes szerepet játszik maga az iskola és annak katonás rendje. Annál hangsúlyosabbak és fontosabbak azok az intellektuális és morális megrázkódtatások, amelyek Törlesst a kadétiskola jelképes terében a külvilág irracionalitása felől érik.

Tapasztalatokat szerez arról az idegen világról, amely túl van az ismerős, érthető, otthonos polgári életen.

Az irracionalitást a szexuális ösztön, a matematikai és kozmikus végtelen, valamint a hatalomvágy szadista perverzciója képviseli a regényben. Törless és társai szabadidejükben kijárnak a konviktusból a falusi kocsmába, ahol egy falusi lány, Božena szexuális szolgáltatásokat nyújt nekik. Törlesst Boženában nemcsak „az éresben levő ember titkos, céltalan, személytelen és mélabús érzékisége” vonzza, „amely olyan, mint tavasszal a nedves, barna, csirázó talaj, s mint a sötét, föld alatti vizek, amelyek csak a kedvező alkalmat várják, hogy felszínre törjenek”,⁴ hanem a szegény és a büntetéstől való félelem izgalma is. „Nem tehetne mást, mint hogy megszökjék, vagy könyörgésre fogja a dolgot. Vagy kérhetne védelmet Boženától. Erre a gondolatra végigfutott a hátán a hideg. De hiszen éppen ez az! És csakis ez! És ezenkívül semmi! Ez a rettegés, ez a maga feladás, ez csábította újra meg újra. Ez az ugrás a kiválasztottak pozíciójából a közönséges emberek közé! Leereszkedni hozzájuk – még mélyebbre, náluk is mélyebbre!”⁵

Törless érzéki tévelygéseinek (a regény eredeti német címében nem „iskola évekről” van szó, hanem „tévelygésekről”, „összezavarodásokról”: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*) másik fókusz a egy osztálytársa, Basini, tehát egy fiú – talán nem véletlen a két név összeesngése. A *Törless* legmerészebb és legismertebb részletei azok, ahol arról van szó, hogy Reiting és Beineberg, két erőszakos, kegyetlen fiú, a konviktus padlásán, a vörös kamrában, Törless szeme láttára miként lelnek perverz gyönyört, érzéki élvezetet abban, hogy levetkőztetik és megverik a szép és puhány Basinit. Minden jel szerint fajtalanoknak is vele. Végül magát Törlesst is hatalmukba kerítik ezek a zavaros érzések, és amikor a megalázott Basini készségesen neki is felkínálkozik, Törless néhány percig nem tudja kivonni magát a hófehér, meztelen test izgató szépségének hatása alól: „Basininak szép termete volt; testén a férfias formáknak szinte nyoma sem látszott, szűziesen karcsú volt és sovány, akár egy fiatal lány. És Törless idegeibe forró, fehér lángokkal kapott bele ez a meztelenség. Lenyűgözte ez a szépség. [...] Kábító, meleg lehelet áradt a meztelen bőrből, valami puha és hízogató sóvárgás.”⁶ Basini mély megrázkódtatást vált ki benne: „Gondolatai blaszfémiát üztek. Rothadt, édeskés szag szállt fel belőlük, és összezavarta őt. Lealacsonyodni; feladni önmagát; beletemetkezni a bűn fakó, ólmos, mérgezett leveleibe – ez az álmain lebegő anyagtalan, távoli tükörkép egyszer csak élő valóság lett Basini által.”⁷ Törless zavarát, érzéki izgalmat az váltja ki, hogy neki

már nem kell Basinit brutálisan megfélemlítenie, azt elvégezték helyette gonosz társai. Nem is véletlenül Basini az áldozat, ő szinte kihívta, hogy megalázzák. Törless tehát „készen” kaphatná meg őt, és éppen ez a lehetőség kísérti meg. Hogy csak rajta áll, mi történik. Simogathatná, megverhetné, megerőszakolhatná. Ez okozza benne a hatalom bódító-érzéki szédületét.

Reiting és Beineberg az irracionalitás vámszedői és bitorlóí, haszonélvezői és meggyalázói. Bennük Musil látnoki módon a totális rendszerek diktátorait előlegezte meg – mint ő maga írta később: „in nucleo” – csírájukban. Beineberg a szellem, az írástudás árulásának kezdeménye, az ideológiai obskurantizmus és a demagógia kicsinyített mása. Reiting a cselekvő, hódító, gátlástalan és öntelt diktátor, sőt a mások megalázásában, kínzásában örömet lelő szadista pribék típusát előlegezi. Mindkettőjükben összekapcsolódik a hatalom és nemiség pervertálódása. A nyomorult áldozat kínzása, megalázása perverz szexuális gyönyört szerez számukra.

A szexualitás félelmetes mélységeit Musil személyes tapasztalatból is ismerhette. Mint korai feljegyzéseiből kiolvasható, egyéves katonai szolgálata idején prostituáltakkal való közösülések következtében megbetegedett szifiliszben. 1902 márciusától másfél évig higanyal kezelték. Ő meggyógyult, de feltehetőleg megfertőzött egy nőt, akivel több évig tartó viszonya volt, és aki szifilisz okozta vetélés után, 1907-ben meghalt. *Tonka* című, 1923-ban megjelent novellájának hősnőjét ez a szeretője ihlette.

Szó szerint az irracionalitással szembesíti Törlesst a végtelen absztrakciójával való találkozása. Egy alkalommal hanyatt fekszik a park fűvében, és félálomban az égre hunyorog. „És Törless hirtelen észrevette – mintha először látná életében –, milyen magas az ég. Ijesztő volt. Éppen fölötte, kimondhatatlanul mély lyuk világított kéken a felhők között. [...] A végtelen!... Most egyszerre belényilallt, hogy ehhez a szóhoz valami rettenetesen nyugtalanító tapad. Úgy érezte, mintha ez a szelídített fogalom, amely hosszú időn át engedelmes eszköze volt apró mutatóványainak, most váratlanul kitört volna ketrecéből... Ott állt elevenen és ugrásra készen az égbolton, és gúnyosan nézett le Törlessre.”⁸

Törless engedélyt kér a matematikatanártól, hogy meglátogathassa és kérdéseket tehessen fel neki a végtelen kérdéséről. A tanár persze mellébeszél, azzal érvel, hogy a tanítás elemi fokán, ahol ő még tart, sok mindenre nagyon nehéz megadni a megfelelő magyarázatot. És hogy végérvényesen elintézzé a kérdést, átnyújtja Törlessnek Kant műveinek díszkiadását.

Musil magyarországi ismertségének kibontakozása idején, *A tulajdonságok nélküli ember* fordításának megjelenése után – ami nagyjából egybeesett Ottlik Géza kanonizálódásával –, többekben fölmerült a kérdés, vajon van-e valamilyen kapcsolat az *Iskola a határon* és a *Törless iskolaévei*, illetve Ottlik és Musil között. Mindkét regény egy-egy határszéli katonaiskolában játszódik, az egyik még a Monarchiában, a másik nem sokkal annak bukása után, Kőszegen. Mindkét szerző saját kadétiskolai élményeiből merítette regénye tárgyát, mindkét regényben olyan iskoláról van szó, ahol az ismeretlennel, az érthetlennel, a szorongatóan újjal és idegennel találják szembe magukat a növendékek. „Határ”-ra érkeznek, sőt azt át is lépik. Musil is, Ottlik is hamar hátat fordított a tiszti pályának, nem utolsósorban természettudományos és matematikai érdeklődésüknek engedve. Mindketten kerülő úton közeledtek az irodalom felé, és végeredményben az irodalom kívülállói, amatőrjei maradtak. Ugyanakkor nem ismerték egymást, Musil meghalt 1942-ben, mielőtt Ottlik pályája kibontakozott, Ottlik pedig nem ismerte sem Musilt, sem a *Törlesst*, amikor az *Iskola a határon* írta. A szorosabb poétikai vizsgálat, a fent említett általánosságokon és véletleneken túl, amelyek közös nevezője legfeljebb az, hogy mindkét író egyazon történelmi és kulturális térség szülőtte volt, nem is állapít meg hasonlóságokat a két regény között.

Doktorátusának megszerzése után Musil az írói tevékenység kedvéért letett ugyan az egyetemi és tudományos pálya folytatásáról, de sokáig, több mint egy évtizedig csak elvétve jelent meg egy-egy novellája, és azok fogadtatása a közelébe sem ért a *Törless*ének. Megélhetése érdekében könyvtárosi állást vállalt a bécsi Műszaki Főiskolán, közben kisebb esszéket publikált folyóiratokban. 1914-ben egy időre Berlinbe költözött, ahol a könyvkiadó Samuel Fischer nevezetes *Neue Rundschau*-jának lett szerkesztőségi munkatársa. Aztán kitört az I. világháború, amelyet Musil, sok más neves író kortársához hasonlóan, lelkesen üdvözölt, új embertípus létrejöttét, új eszmék kialakulását várta tőle. Tartalékos tisztként bevonult a császári és királyi hadseregbe, 1914-től 1916-ig az olasz fronton állomásozott, ahol főleg szervezési feladatokat kellett ellátnia. Mikor súlyosan megbetegedett, felmentették a harctéri szolgálat alól, és ettől fogva Bolzanóban egy katonai újságot szerkesztett. 1918-ban kinevezték a bécsi *Kriegspressequartier* (Sajtóhadiszállás) kiadásában megjelenő *Heimat* (Haza) című háborús propagandalap szerkesztőjének. Musil mellett a kortárs osztrák irodalom és publicisztika olyan jeles alakjai is közreműködtek az újság szerkesztésében, mint Franz

Blei, Egon Erwin Kisch, Albert Paris Gütersloh és Franz Werfel. Tekintettel a k. u. k. hadsereg magyar anyanyelvű katonáira, a lapnak *Üzenet* címmel volt magyar változata is.⁹ Bár később, *A tulajdonságok nélküli ember* első két kötetének megjelenése után, 1932-ben a tagság többségének szavazata alapján állítólag azzal utasították el Musil felvételét a Művészetek Porosz Akadémiájába, hogy „költő létére túlságosan intelligens”, úgy látszik, ez sem volt elég, hogy kezdettől fogva átlássa a háború esztelenségét. A Monarchiához fűződő felemás, bár az évek múlásával sokat változó viszonyába olyan körülmények is beleszólhattak, mint hogy például apját, az udvari tanácsost és a brünni Ferenc József Műszaki Főiskola professzorát I. Károly császár (Magyarországon IV. Károly király) 1917-ben nemesi rangra emelte, és mivel ez a cím örökletes volt, ettől fogva Musil éppenséggel maga is az osztrák nemesség tagjának érezhette magát.

Mindez csak addig segített rajta, anyagilag legalábbis, amíg a *Heimat* megszűnése után 1922. december 1-jeig ezredesi rangban az Állami Hadügyi Hivatal tanácsadójá maradhatott. Ez a sine cura nem járt sok munkával, és tűrhetően megfizették. A hadügyhöz, egyáltalán a császári közigazgatáshoz való közelsége azzal a később kamatoztatott előnnyel is járt, hogy bepillantathatott a „kákániai” hivatalok világába, és főművében így megallokozhatta a Monarchia halhatatlan szatírját.

A 20-as évektől haláláig Musil előbb Berlinben, majd Hitler hatalomátvétele után Bécsben, végül az Anschluss után, emigránsként Genfben főművén, *A tulajdonság nélküli ember* című regényén dolgozott, többnyire komoly anyagi nélkülözések közepette. Életrajza ettől fogva úgy szólván egybeesik monumentális műve keletkezésének történetével. 1920-ban még befejezte *A rajongók* című színdarabját, amelyet 1921-ben egy drezdai kiadó ki is adott, de bemutatójára csak 1929-ben került sor Berlinben, mégpedig botrányos körülmények között. A darabot, amelyet a színházak többsége mindmáig előadhatatlan könyvdramának tart, Musil engedélye nélkül, brutálisan megcsonkítva adták elő. 1981-ben, Musil születésének századik évfordulóján mindenesetre Bécsben is és Berlinben is emlékezetes bemutatót tartottak *A rajongókból*. 1924-ben a Rowohlt kiadónál *Drei Frauen* (Három nő) címmel megjelent egy kötetben három, önéletrajzi ihletésű novellája, amelyeket korábban már külön-külön is kiadtak. Ez a kötet nagy szakmai elismerést hozott Musilnak, megkapta érte a Kleist-díjat, és ez, legalábbis német nyelvterületen, megszilárdította írói rangját. Ezt véglegesítette 1930-ban, illetve 1932-ben *A tulajdonságok nélküli ember* első két kötetének megjelenése: Musil irodalmi körökben régóta

várt regénye a befogadás nehézségei, a harmadik rész befejezetlensége, valamint az 1933-ban bekövetkező náci hatalomátvétel ellenére meglepően nagy sikert aratott. Igaz, akik arra számítottak, hogy az egyelőre félbemaradt regény hamarosan folytatódni fog, csalódtak, mert Musil életében már nem jelent meg újabb kötete.

A tulajdonságok nélküli ember kezdetei valójában Musil irodalmi és gondolkodói pályakezdéséig nyúlnak vissza. 1905-ben, tehát még a *Törless* megjelenése előtt említ először naplójegyzeteiben egy olyan regénytervet, amely a főmű csírájának tekinthető. Naplójában később is gyakran előfordulnak olyan feljegyzések, amelyek a terv folyamatos meglétére és alakulására vallanak, bár az elkészült (?) mű ismeretében alig felismerhetők. A regény végleges címe csak 1927–1928 körül született meg. Musil előzőleg többek közt a *Der Spion* (A kém) és a *Der Erlöser* (A megváltó) címeken is emlegette művét. 1926-ban egy berlini hetilapban interjú jelent meg vele, és készülő regényét itt *Die Zwillingsschwester* (Az ikertestvér) címen nevezi meg, arra utalva ezzel, hogy a harmadik részben színre lépő Agathe, Ulrich, a főhős húga lélekben bátyja ikertestvérévé válik. Eredetileg a főhöst sem Ulrichnak hívták, hanem többek közt Andersnek, ami beszélő név lett volna, azt jelenti: „más” vagy „másként”, és a főhős kezdettől fogva számításba vett „lehetőségérzékére” utalt. Bizonyos fokig éppen ez a „lehetőségérzék”, Musil gondolkodásának, a regény koncepciójának ez a lényeges eleme volt az egyik fő oka annak, hogy a kézirat sehogy sem bírt végleges formát öltetni. Írás, illetve korrektúrázás közben Musilnak minduntalan kétségei támadtak, hogy a folytatásban a lehetséges utak közül melyiket válassza, és a döntés gyakran azzal a következménnyel járt, hogy visszamenőleg is át kellett írnia fejezeteket. Előfordult, hogy több száz oldalas szakaszok többféle változatokban éltek egymás mellett, és ezekből kellett az új, végleges szöveget létrehozni. Egyre csúszott a kézirat leadása, és a Rowohlt kiadó, amely sokáig havi előlegekkel támogatta az író, végül kénytelen volt ezeket beszüntetni, ami súlyos anyagi válságot okozott Musil életében.

Végül 1930. december 22-én megjelent az első kötet („könyv”), amely az első két részt tartalmazza, összesen 123 fejezetben, és megfelel a háromkötetes első magyar kiadás 941 oldalas első kötetének. A *Bizonyos bevezetés* (Eine Art Einleitung) című első rész mindössze 19 rövid fejezetből áll, az *Az és mégsem az* (Seinesgleichen geschieht) című második 104 fejezetből. A következő két évben a nagy gazdasági válság a Rowohlt kiadót sem kímélte, és emiatt Musil számára még a relatív siker sem hozta meg a remélt anyagi biztonságot. Előremenekült

tehát, lázasan dolgozott a harmadik részen, de a kitűzött határidőre ezt sem fejezte be. Az *Ezeréves Birodalom felé* címmel az elkészült 38 fejezetet 1932-ben anyagi okból mégis kénytelen volt megjelentetni, többek közt azért, hogy kisegítse a szorult helyzetbe került kiadóját, amely időközben meghirdette a könyvet.

A *tulajdonságok nélküli ember* főhőse, Ulrich, szerzőjéhez hasonlóan sem tisztként, sem mérnökként, sem matematikusként nem találta helyét Kákániában, „e közben már letűnt, soha meg nem értett államban, mely annyi mindenben volt elismeretlenül is példaszerű”,¹⁰ vagyis az Osztrák–Magyar Monarchiában, amely az is volt és mégsem az. Lemond öröklött, készen kapott tulajdonságairól, a közmegegyezés által szentesített, de valójában egyre megfoghatatlanabb valóságú érzelmekről és eszmékről, hogy helyettük újakat keressen magának a lehetőségek világában. Egy évre „szabadságra megy” az életéből, „hogymegfelelő alkalmazást találjon képességeinek”, azaz gondolkodjék. Mindennek megkérdőjelezi az érvényét, és mindenre, elsősorban önmagára nézve fölteszi a kérdést: nem lehetne-e másként?

Az első két rész az Osztrák–Magyar Monarchia nagyszabású, satirikus társadalmi és szellemi tablója. Annak a számbavétele, ami érvényét veszítette, ami nevetségesen anakronisztikus, amin túl kell lépnie Ulrichnak. A cselekmény magva a nevezetes „párhuzam akció”. Egy exkluzív társaság tagjai nem sokkal az I. világháború kitörése előtt elhatározzák, hogy 1918-ban méltó módon megünneplik Ferenc József osztrák császár trónra lépésének hetvenedik és Vilmos német császár uralkodásának harmincadik évfordulóját. Az akció célja: kitalálni, mi Ausztria. Kákániának ugyanúgy meghatározatlan, bizonytalan az azonossága, mint Ulriché. Ausztria nem konkrét valóság, hanem valami, aminek a valóságát ki kellene találni. Üléseiken az akció résztvevői vezéreszmét vagy „nagy jelet” keresnek a soknemzetiségű, de azért elsősorban osztrák császárság számára. Az alaphelyzet és a belőle fakadó bonyodalmak, a végtelen tanácskozások és eszmecserék radikális ironiája, hogy a regény olvasása idején az akció már teljesen értelmetlen, hiszen a kitűzött időpontra mindkét birodalom megbukott.

Ulrich az apja révén kerül kapcsolatba a párhuzam akciót kezdeményező Leinsdorf gróffal. Az ő ajánlására nevezik ki a kör főtítkárává. Afféle médiumszerepet tölt be, közvetít a szereplők és az olvasó, illetve a szerző között. E hivatala ironikus képe annak a törekvésének, hogy megvizsgálja és anakronisztikus oldalukról láttassa az akcióban felkínálkozó eszméket. Ő maga a „szabadsága” idejére mintegy felfüggeszti magában érvényüket, a kör

többi tagja viszont mind ezeknek az eszméknek, magatartásmintáknak egy-egy jellegzetes hordozója.

A kör középpontja, lelke Ermelinda Tuzzi, Ulrich unokahúga, akit szentimentális, rajongó természete miatt Ulrich a szerelem platóni papnője nyomán Diotimának nevez. Férje, Tuzzi befolyásos külügyminisztériumi osztályfőnök, tetőtől talpig feddhetetlen úriember. A szépasszony számára a párhuzam-akció mindenekelőtt arra kínál esélyt, hogy szalonja az előkelő bécsi társaság találkozóhelyévé léphessen elő, ő maga pedig választékos lelki kapcsolatokat ápolhasson kifinomult szellemű férfakkal, többek közt Ulrichhal.

A kör előkelősége és szellemi atyja Leinsdorf gróf, az ősi osztrák arisztokrácia képviselője, aki bizonyos fokig Ferenc József vonásait viseli. Tőle származik a nagy hazafias akció gondolata, ő a mozgalom fő hajtóereje, ő szemeli ki titkárnak Ulrichot. Az udvar elkötelezett híveként a jubileumot a Monarchia sziklaszilárd egységének ünnepéül szánja. Szólamaiban valami össznépi erődemonstráció elmosódott körvonalai bontakoznak ki. Abban bíz, hogy az akció majd mintegy magától fog működni, ahogy maga a Monarchia is működik. A tiszteletreméltó, idős mágnás megnyitó beszéde előrevetíti az akció végzetét: nagy és üres szavak tűzijátéka közepette fog elhamvadni.

Leinsdorf gróf szárnyaló semmitmondását különféle érdekcsoportok igyekeznek a maguk javára fordítani. A bizottságban ezért csakhamar teljes zűrzavar lesz úrrá. A hadügyminisztériumot az apró termetű, látszólag együgyű, korlátolt és ártalmatlan, de a hadsereg igazát és érdekeit mégis szívós makacssággal védelmező Stumm von Bordwehr tábornok képviseli, aki úgy tenne rendet a civil észjárás világában, hogy egyetlen vezéreszmének rendelné alá az akciót: a katonai erő és a fegyverkezés céljának. Jelszava: ha békét akarsz, készülj a háborúra.

Kulcsszerepet játszik az akcióban és a társaság leple alatt folytatott politikai manőverezésben dr. Paul Arnheim, porosz-zsidó nagytőkés, aki színleg az osztrák-német párhuzam fő szószólója, de mint végül kiderül, az akció támogatása révén csak egy óriási üzletet szeretne nyélbe ütni: rátenni a kezét a nagy hasznot ígérő galíciai olajmezőkre. Alakjában tüntetően egyesül vagy, műveltség és gazdasági hatalom. Modellje Walter Rathenau német nagyiparos és liberális politikus volt, a weimari köztársaság külügyminisztere, akit 1922-ben szélsőjobb oldali merényletek meggyilkoltak. Arnheim elkápráztató sokoldalúsága, nagyvilági fellépése főleg Diotimát bővíti el, és bár elragadtatottságát kormánykörök, beleértve férjét és a hatáskörébe tartozó osztrák diplomáciát, némi gyanakvással figyelik, a rajongó hölgy nemcsak az akció

számára nyeri meg a porosz nábobot, hanem platóni régiókba emelkedő „lelki barátságot” is köt vele, amely olyan, mint „két hegycsúcs néma találkozása”.¹¹ Vonzalmuk erotikus feszültsége ugyanúgy nem oldódik meg, ahogy az akció is beteljesületlen marad.

A párhuzam akció mellett Ulrich más körökkel is érintkezik. Alakja eszmei és pszichológiai vonatkozásban különféle személyiségváltozatok és személyiségzavarok széles körét fogja össze. Olyasféle fókuszpontja ő a kor eszmeáramlatainak, mint Hans Castorp Thomas Mann *A varázshegyében*. Walter, ifjúkori művészbarátja élesen bírálja Ulrich szkeptikus racionalizmusát és új keletű politizálását, és féltékenyen védelmezi magában azt a képességet, hogy feltétel nélkül és közvetlenül át tudja engedni magát az érzéki benyomásoknak és az intuitív sugallatoknak. Zavaros nietzscheánus ideológiát prédikál Meingast, a filozófus, akinek profetikus és apokaliptikus víziói, demagóg jelszavai, önimádó kultusza a századforduló eszmei zűrzavarát idézik. Walter neurotikus felesége, Clarisse még a férjénél is inkább Meingast hatása alá kerül, és lázas, túlfűtött keresésében az elmeháborodásig sodródik. Nagy szerepet játszik ebben Moosbrugger, a kéjgyilkos ács, akinek büntette: egy prostituált bestiális meggyilkolása és az ács bírósági pere a többi szereplőt is erősen foglalkoztatja mindvégig, és egy sor eszmecserére ad alkalmat, amelyekben az eset kapcsán az erkölcs, az akaratszabadság és a beszámíthatóság kérdéseit taglalják.

Az eszmék zűrzavarát példázza, hogy Gerda Fischel, a liberális zsidó bankár lánya a szülői ház polgári biztonságát antiszemita „keresztény-germán” ifjak társaságával cseréli fel, akik a tősgyökeres németiség eljövendő hivatásáról hangoztatnak demagóg jelszavakat. Gerda egyben további változat a túlfűtött, de feloldatlan és frusztrált szexualitás témájára, amely a meghiúsuló párhuzam-akció és az eszme-vákuum analógiájaként végigvonul a regényen: Diotima és Arnheim kapcsolatán kívül Ulrich szerelmi viszonyait is jellemzi.

A társasági körök alakjaiban megtestesülő tulajdonságokkal vitázva, azokkal szemben mindinkább ironikusan elutasító álláspontra helyezkedve, Ulrich gondolati utópiákat dolgoz ki, amelyek azonban bizonyos fokig szintén ironikusan értendők. „Az egzakt élet utópiája”, a Musilnál már rég ismerős módon, a matematika és természettudományok metodikáját kívánja érvényesíteni az érzelmi és szellemi kérdésekben. „Az esszéizmus utópiáját” „a pontosság és a lélek főtítkárságában” szándékozik intézményesíteni. „A másik állapot” utópiája valamilyen szekularizált unio mysticát, misztikus egyesülési élményt vesz célba. Ulrich itt átlépi annak a világnak a

küszöbét, amelyben eddig élt, sőt e világ fogalma meg is szűnik számára.

Gondolati utópiáinak közös nevezője, hogy a logikai és grammatikai szabályokon alapuló, racionális gondolkodást akarják valamiféle intuitív vagy misztikus átélés felé túlhaladni. Kortársához, Ludwig Wittgenstein osztrák filozófushoz hasonlóan Musil úgy vélte, hogy a fogalmi gondolkodás, amely a nyelven alapszik, nem a világ valóságos viszonyait tükrözi vissza, hanem önnön logikai és grammatikai szabályait. Ulrich olyan gondolkodási modellt akart teremteni utópiáival, amely egységbe foglalja a részekre bontó racionális analízist és a lényegét megragadó intuíciót. A két megismerési módot egymás komplementer kiegészítésének tekintette. Kereste mindenekelőtt e „racionalizált misztikának” a nyelvi kifejezési lehetőségeit, és ezt abban az ironikus esszéstílusban vélte megtalálni, amely a lehetőségek előtt mindig nyitott gondolkodási kísérletezésnek lehet alkalmas hordozója. Egyszerre jellemzi ezt a stílust az egzakttság, a pontosság, valamint a metaforikus kifejezésmód. Musil intellektuális metaforái azonban nem ornamentálisak, hanem szigorúan funkcionálisak. Céljuk a pontosan elkülönített részek egybeláttatása, olyan viszony létrehozása hasonló és hasonlított között, amely csak intuitív módon átélhető.

A második könyv, vagyis *Az Ezeréves Birodalom felé* (*A bűnözők*) című harmadik rész azzal kezdődik, hogy Ulrich értesül apja haláláról, és hazautazik szülővárosába. Itt viszontlátja 27 éves Agathe húgát, akiről már csaknem megfeledkezett. Agathe férjénél van ugyan, de elege van filiszter férjéből, és szabadulni akar tőle. Ő is „szabadságot akar kivenni életéből”. A két testvér között bensőséges kapcsolat alakul ki. Felfedezik egymásban azt, ami közös bennük. Így lelkiileg, érzelmileg „ikertestvérek” lesznek, mint a regény korai címváltozata sugallta, és „szent beszélgetéseikben” ez valamiféle átszellemült testvérszerelem alakját ölti. Bécsbe költöznek, és a „másik állapot” kalandjának élnek, amelyben úgy vélik: az Ezeréves Birodalom felé vezető közös útukon a lehetséges dolgok határvidéke felé sodródnak. Ulrich szerint létezésük arra a szabadságra emlékeztet, amellyel a matematika folyamodik olykor az abszurdhoz, hogy eljusson az igazsághoz.

A „másik állapot” utópiája, a testvérszerelem jellegzetes és merész musili metafora. Ulrich valamilyen elvesztett egységet él át újra benne. Számára Agathe önmaga álomszerű megismétlődése és változata. Húgában önmagát szereti, és önmagában húgát. E szerelemben én és világ, én és nem-én azonosságának olyan élménye valósul meg jelképesen, amely utoljára a középkorban adatott meg a vallásos embernek, amikor a misztika az Istennel

való egyesülés üdvösségét ígérte számára. Ulrich azzal egyesül, aki a legközelebb áll hozzá, félig-meddig még ő, azaz *testének vére*, de már mégis másvalaki, a rajta kívül eső világ része. A testvérszerelem én és világ azonosulásának mintegy kísérleti úton kigondolt legközelebbi lehetősége, amely hangsúlyozottan evilági, tehát nem az istenkeresés motiválja. Ulrich ösztönösen ráérez erre a lehetőségre, és „kipróbálja”.

Bár ebben a harmadik részben Ulrich és Agathe absztrakt, kontemplatív testvérszerelme az uralkodó téma, a párhuzam-akció és a bécsi társaság alakjai továbbra is színen vannak. Ulrich bevezeti hűgát azokba a körökbe, amelyekben eddig forgott. Ellátogat Clarisse-hoz a bolondok házába, ahol Moosbrugger és Clarisse zilált, lázas lelkiállapota és az örületben való „egymásra találása”, amelynek háttérében Meingast zavaros próféciai állnak, bizonyos mértékig a testvérszerelem patológikus elfajulásaként értelmeződik. A második könyv alcíme: *A bűnözők* így bizonyos ambivalenciát fejez ki. A misztikus élmény kétes ideológiai felhangokkal és „bűnözői” magatartással párosul. Erre utal az is, hogy Agathe meghamisítja apja végrendeletét, hogy az örökségből kirekessze pedáns nyárspolgár férjét. A regény véglegesen kidolgozott anyaga nagyjából ezen a tájon szakad félbe: Ulrich végképp elszakadt a régi tulajdonságaitól, és „a lehetséges dolgok határvidékére” sodró kalandban új tulajdonságok alapjaira ismer.

A 30-as évektől egészen 1942-ig, halála napjáig Musil a regénye folytatásán (és befejezésén?) dolgozott, de már csak egyetlen további fejezetet publikált egy folyóiratban. 1938-ban további húsz fejezetet készült ugyan kiadni a harmadik rész folytatásaként, és ezek már kis voltak szedve, de a korrektúraívek átnézése közben olyan mélyreható változtatásokat hajtott végre a szövegükben, hogy végül úgy döntött, visszavonja őket. Először özvegye, Martha Musil jelentetett meg 1943-ban bő válogatást a hagyatékban fennmaradt, többé-kevésbé késznek tekinthető fejezetekből, valamint a töredékekből, szövegváltozatokból és vázlatokból, ez utóbbiakat úgy rendelve alá egy általa feltételezett befejezés logikájának, hogy keletkezőtörténeti szempontból egymástól távol eső részleteket összekevert és önkényesen egymás mellé sorolt. Halála után az örökösök Adolf Frisé-t bízta meg a hagyaték rendezésével, és ő 1952-ben megjelentette a „teljes” és „végleges” szövegkiadást (ez volt az 1977-ben megjelent magyar fordítás alapja), amelyről azonban hamarosan kiderült, hogy filológiailag tarthatatlan. Idővel maga Frisé is belátta ezt, és 1978-ban új, javított, átdolgozott kiadást jelentetett meg, egy kötetben, 2154 oldalon, a hagyatékot új elrendezésben csaknem a kétszeresére bővítve. Míg az előző,

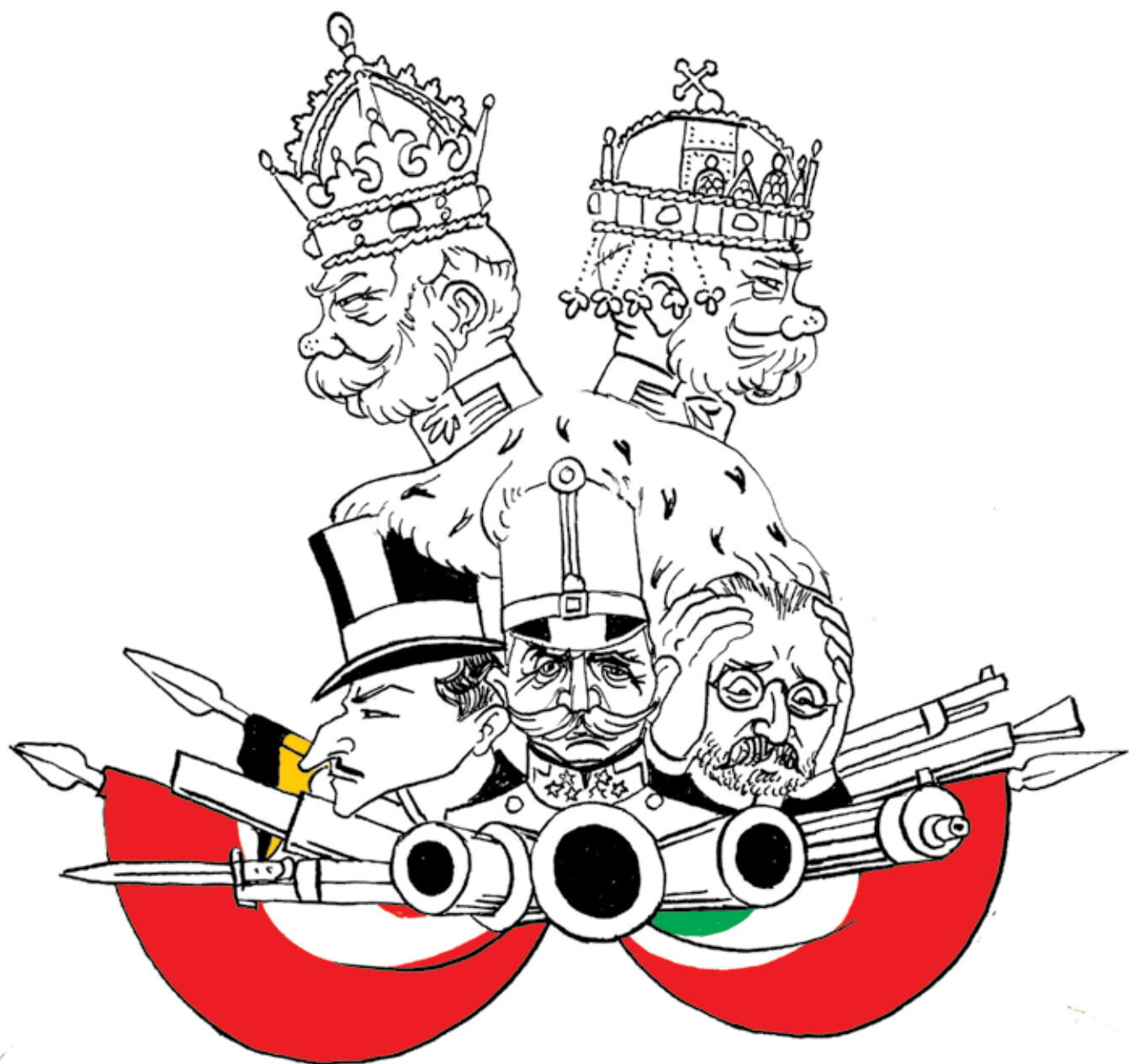
„túlhaladott” kiadás minden önkényessége és szükségszerű töredékessége ellenére izgalmas olvasmány, ebben az utóbbiban a filológiai pontosság és szakszerűség élvezhetetlenné teszi a kiadatlan anyag olvasását.

A szövegváltozatok és töredékek értelmezésének egyik vitatott kérdése mindmáig az, hogy a testvérszerelem, mintegy a végrendelet-hamisítás amorálisának szellemében, eljutott volna-e a végső konzekvenciáig, azaz a vérfertőzésig. Az incesztus tabujának áthágásával Ulrich és Agathe végképp megtagadták volna az érvényben lévő társadalmi normákat, azaz egykori tulajdonságaikat – ugyanakkor olyan irányba léptek volna tovább, amely egyrészt csak az orgazmus extázisának pillanatnyi élményében kínált volna „másik állapotot”, másrészt a benne rejlő „bűnöző”, aszociális tendenciánál fogva tévútnak bizonyulhatott volna. Bizonyos jelek arra utalnak, hogy Musil először erre a radikális megoldásra hajlott – az *Utazás a paradicsomba* című fejezetvázlat tartalmazza az idevágó részleteket –, élete végén azonban másféle végkifejeletet keresett.

A *tulajdonságok nélküli ember* befejezetlensége valószínűleg csak részben tulajdonítható Musil idő előtti halálának. Egyúttal koncepcionális kérdés is, azaz magának a regényvállalkozásnak a természetéből következett. A régi „tulajdonságok” elvetése, az újak keresése, akár csak gondolati úton is, azt feltételezte, hogy Ulrich és persze maga Musil képes önmagát szellemileg újrateremtetni. Ez azonban meggyőző, hiteles új eszmék híján utópiának bizonyult.

JEGYZETEK

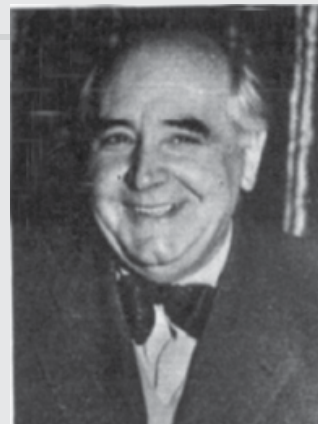
- 1 MUSIL, Robert: *Esszék*. Ford. GYÖRFFY Miklós, Pozsony, Kalligram, 2000, 43.
- 2 MUSIL, Robert: *Naplók*. Ford. GYÖRFFY Miklós, Pozsony, Kalligram, 2006, 11.
- 3 MUSIL: *i. m.* (2006), 601.
- 4 MUSIL, Robert: *Törless iskolaévei*. Ford. PETRA-SZABÓ Gizella, Bp., Európa, 1980, 150.
- 5 Uo., 38–39.
- 6 Uo., 135.
- 7 Uo., 62.
- 8 Uo., 85–86.
- 9 Vö. *Robert-Musil-Handbuch*. Hrsg. NÜBEL, Birgit, WOLF, Norbert, Christian, Berlin, Walter de Gruyter, 2016, S. 437.
- 10 MUSIL, Robert: *A tulajdonságok nélküli ember I–III*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1977, I., 40.
- 11 Uo., 255.



A Monarchia epitáfiuma

Miroslav Krleža

*Emlékiratok – Rég múlt napok** (részlet)



Március

1915. III. 2.

■ Nosztalgia kínoz mindazért, ami volt, s ami sohasem térhet vissza. A nedves, harmatos, halk reggelekért, a szabad, lírai napkeltéért, amikor a reggel és a harmat és a csillagaik között nem volt semmi más, csak mi, a csillagok és a harmat. Szabadok voltunk, mint a kóbor kutyák. S ma a csillagok és a harmat között magasabb erők imperativusai meredeznek. Nincs többé közvetlen, meghitt viszony a csillagok meg a harmat közt és közöttünk. Imperativusok vannak körülöttünk. És mindaz, aminek a neve „ez mind”! Mert ma már nincsenek paysage-ok, se jegenyék a síkon, se felhők. Ma állig felfegyverzett emberek járnak körülöttünk, és lepuffantanak mindenkit, aki olyasmit merészel gondolni, hogy ez az ő lövöldözésük nem éppen a bölcsesség tetőpontja.

Sírás az eltűnt szabad ihletek honáért. Kormos, mocskos, összeköpdösött peron, százezrek, milliók utaznak, s az ember nem utazhat el sehova. Rácsok, ketrecek. Katonaság. Katonanóták. Gőzgépek örült, részeg masinái. Szemaforok, csendes zöld víz a híd alatt, éjjeli kóborlások, csak a kutyák, a falusi kuvaszok meg én a remetineci országúton. Keresztúti faszent. Tavasz. Felhők. Havas mezők. Csókaszárny az égi kobalt világos síkján. Ez a szárny szürke és szennyes, mint a kályhatisztító tollseprő. Szakadt, szürke és foszló. A madarak betegek és tetvesek. Nem olyan vidám ez, mint ahogy alulról látszik. Azt mondják: hófehér szárnyak suhogása a selymes kék égen, közben: vak és éhes, beteg, fáradt, szánavas, haldokló vergődés. És éppen itt, ahol az ember beleszólt a természetbe, ahol már szinte természetfölötti erőként jelenik meg, leküzdeni igyekező az elemek közti tehetetlen tengődést, épp ebben a történelmi pillanatban ugyanez az ember teljesen megörült, s az ostobaság és bűn kartácsává vált. Veszélyesebb a tigrisnél.

Képeslapot kaptam Rómából. Ó, Istenem, hát létezik még ezen a tekén Róma is! Léteznek az antik piazzetták s

a vatikáni fontánák csobogása. Meg a Sixtus. Meleg délután. S ugyanezek a túrmezei felhők a Sixtus fölött.

1915. III. 10., délután 12.45 a sétatéren

Dél. Egy padon, irkamba jegyezgetek. Az irón halvány árnyéka sebesen siklik a papíron, éles hegye merész kanyarokkal követi a kézírás grafitzalagjait és kacskaringóit, miközben a Corpskommando udvarából sűrű csipogás hallatszik. Egy Stabsfeldwebelné nagyságos asszony a pulykáit eteti. Falu a városban. Ezek a mi granicsárjaink idillikus látóhatárai: csirkék, disznók, tyúkok, pulykák, ez a mi határőrvidéki életünk állandó leitmotivja. Árkádia. Jókat enni, disznótorozni. S hogy mindeközben háború dúl, teljesen mellékes. Ezt senki se veszi komolyan. Így van ez a világon. Ki merne változtatni rajta? Tiszta Metternich. Harmonika. Villamoscsilingelés az Ilica felől. Napsugaras déli csend, merőleges füstcsíkok. Kék füstkarikák. Főnek az ebédek. Utazik a tél. A kétségbeejtő, üres tél távozában. Szirénák, messze. Dél. Lassan megszólalnak a harangok, mintha nehezükre esne megmozdítani a súlyos tölgyfagerendákat a torony padlásán. Minden csikorog. Az egyetlen horvát ágyú a sétatéri árva mozsár. Déli cannonata.

S. kisasszonyról gondolkozom. Carmencita. A teintjével valami nincs rendiben. Volt egy szerencsétlen szerelme: aranyifjú az egyik elit bankból. Nem felelt meg neki a lány „társadalmi rangja”. Mésalliance: a lány tatája hivatali szolga. Teherbe esett, megmérgezte magát, megmenették, most kissé egzaltáltan kószál a világban. Az egyik nagybátyja is öngyilkosságot kísérelt meg, s másodszorra meg is ölte magát. Azt mondja erről a (tanár) nagybátyjáról: nem volt ő erre a világra való!

Ezek a mi adeptusaink egytől egyig ellene vannak az öngyilkosságnak a szépirodalomban. Meghonosodott „nálunk” az a vélemény, hogy „nálunk” az emberek nem szoktak öngyilkosok lenni olyan számban, hogy ezt „nálunk” érdemes volna színre hozni. Azt, amit ne-

kem a *Hullák* című drámámról mondanak, a kutya se nyelné le.

– Mi ez a *Hullák*? Pusztá fikció...

Micsoda fikció, az ördögbe is, amikor csak a magam megfigyelése alapján jó néhány hasonló öngyilkosságot tudnék felsorolni? A *Hullák*-beli család teljesen valóságos. Valóban létezik. S ugyanakkor egy állapot jelképes kifejezője. Az öreg Hulla nyomdász, részeges alak, szociáldemokrata, legalábbis a fejében gomolygó ködös képzetek szerint, a fia elzüllött korrektor, tehetségtelen költő, amilyen a mi körülményeinkben egy költő lehet, mit is tehetne mást, mint hogy felakasztja magát? A lánya gépíró. Mérget vesz be. Az öreg rendületlenül iszik, és spriccer mellett igazítja egyenesre a világot: nagy vonalakban, grosso modo, programszerűen. A lány csábítója: Highlife doktor úr. Banális.

Okosabb volna drámát írni az 1913-beli rigómezei koleráról, vagy klasszikus-monumentális modorban: megírni a római–bizánci összeütközéseket nálunk, a mi történelmi talajunkon. Ez mindig verses feldolgozást igényel. 30 Bande-Stimmung. Richard Wagner. Louis XIV. Götterdämmerung. Sixtus. Kosovo 1912–1913. Ezerkilencszáztizennégytől napjainkig. Ezek a lángoló motívumok önmaguktól dagadnak monumentálissá.

Hiányzik például Zágráb leírása. Ezzel senki sem foglalkozott. Mondjuk, az a kőkapu az Oroszlánnal a Nugent-házon. Ezek alatt az ódon, kormos boltívek, e felsővárosi bástyakövek alatt egy Gregorijanece, egy Dorka Krupićra asszociál az ember. E Nugentek és Sermage-ok XVIII. századát se írta meg senki. Krčelić? Šenoa?

Ez a fáradt, velencei oroszán a Nugent-házon, hogy vetődött ez ide, a felsővárosi putrik közé? Ki volt az a széplélek, aki ide helyezte ezt az oroszánt? Jól fest az öreg, kikopott, véres, fakult kőfal előtt. No és a Madonna? Gall öreg mamuskáját és városunk még hány úrasszonyát intim szálak fűzik ehhez a mécs- és gyertyaerdőhöz a szent baba képe előtt. Hány és hány asszony térdepelte itt le a maga kis szerencsáját? Ez a baba olyan, akár a lutri. A térdeplő vénasszonyok a főnyereményt várják tőle. Barbár, pogány naivitas kell a természetfölötti erő ilyen megjelenítéséhez.

Szent Katalintól meg Jurko Križanić indult a maga anabázisára. Itt lumpoltak az Anjouk hosszú útjaikon Nápoly és Buda közt. Ezeken a penészszagú utcákon vonszolta végig Fuchs is sánta lábát. Valamennyi magyar város közül ez a vén erőd okozta a legkellemetlenebb főfájásokat a budai grófoknak. A felsővárosi diákbálok egy nemzetet szültek. S ezt még Metternich sem tudta megakadályozni. Šenoa volt és maradt ennek a városnak egyetlen költője. Szomorú.

Egy novella: a nap gyermekei. Sehol az egész városban nincs annyi nap, mint a sétatéren. Déli variáció, nem nocturne. Egy zeneszerző se érezte még meg zeneileg a delet.

A legnagyobb értelmetlenség elválasztani a testet a gondolatoktól. Soha senki az emberi gondolkodás történetében nem mutatott még ki egyetlenegy gondolatot sem, amely ne fűződne szorosan az emberi testhez. A gondolat: az ember! Ember nélkül nincs emberi gondolat. Az pedig, hogy ez a gondolat elszakadt az embe-ritől, pusztá halandzsa.

A béke, ebből a mai perspektívából olyan, akár egy szerelmi illúzió. Harmonikus költői elgondolás, hogy a világon béke uralkodik... Viszont: hogy ez a „béke” azelőtt hogyan festett, arról a történelem tanúskodik. S mai történelmünk azt tanúsítja, hogy ez a „béke” soha nem is létezett. Tehát: tralala...

Az élet különféle képpen magyarázható, s az élet értékeit különböző módokon lehet osztályozni. Az emberi életnek mélyebb értelme lehetne, ha ezen a mi utunkon a bölcsesség és az ész törvényei uralkodnának. Ellenben: az őserdő majmai mindent épp ellenkező módon tesznek, mint ahogy logikus volna. Villám elől fára szöknek, tűztől vízben keresnek menedéket. Az egyetlen állat az emberen kívül, amely nem tud úszni, a majom, s épp ezért menti a bőrét úszással.

Hányféle klangasszociációt lehetne vajon kihozni a bán szóra? Hány és hány gyalázatunk foglaltatik a „kegyelmes bán” fogalmában? Az idő majd megmutatja, lesz-e valakinek erre is elegendő fantáziája. Legalább ezer oldal. Ezek a Rauchok, Oršićok, Draškovićok, Nádasdyak, honnan vetődtek ide ezek a Balbik, Burattik s egyéb olasz kalmárok, honnan egy magyarnak az a név, hogy: Amadeo Várkonyi? Bíborosi kalpag a katedrálisban... Báni kriptá. Jezsuiták a Felsővárosban, s útjuk a Palmotić utcáig, 1780-tól 1907-ig. Palmotić s az összes ellenreformátorok. Májusi ájtatosságok a jezsuitáknál 1906–1907-ben. A kisebb hétszilvafások: a Škrlecek, Mihaločićok, Jelačićok stb. A báni tanácsosok ezekben a termekben. Tomašić-Treščerovački és becses neje, Paula Gajeva. Rakodczay. Czuvay. Püspökök. Polgármestereik. Khuen. De Francisci. Papok. Doktorok. Ügyvédek. Szállítók. Micsoda társaság ez? Egy k. u. k. Generalstabshauptmann fiatal, rokonszenves és másállapotos bécsi feleségével a Mlinska cestán. Hazautazott az asszony Bécsbe, hogy gyereket szüljön a halott apának (elesett a Drinán). Kegyelmesek özvegyei, s köztük polgárok és nemesek,

Mažuranić, Bogović, Kukuljević. Tisza Zágrábban, 1914-ben. És minderről plaškai papnék, brinji postások és szlavón granicsárok határoznak. Születik egy profil nélküli társadalom, leszáll a dzsentrí a Márk térről, s a mi koalíciónk, Isten legyen lelkének irgalmas, szorgalmasan antichambríroz a terebesi gróf úrnál.

Szeptember

1915. IX. 1., délután 3 óra, Fűvészkert

A könyv fehér, puha papírján, a sorokon, hasábokon, az egész grafikai masszán hangtalanul suhan át a levelek árnyéka. A levelek, mint emberi ujjak, érintik a betűket, átfolynak az ólomba öntött mondatokon, ángolnás, lírai siklással, rezgőn, szinte magát a szöveget zülálva áttetszően árnyalt arabeszkjeikkel, egybeolvadnak az emberi ujjak felfoghatatlan játékaként, mintha valaki egy zongoranyitány akkordjait próbálgatná a billentyűkön. A néma levelek csodálatos, érthetetlen zenéje.

Egyszerre olvasom Flaubert *Szent Antalját*, Strindbergtől a *Damaszkusz felét* és *A hitelezőt* meg Schopenhauert: II. 287. az akarat objektivációjáról. Az olvasás narkózisában teljesen partere vagyok. Falom az üres betűket, naphosszat ezeket a padokat koptatva, cél, értelem nélkül. Gyökér nélkül. Lebegőn és áttetszőn, mint a levelek árnyéka a papíron, teljesen testtelenül, nem létezőn.

Elrobogott a rijekai gyors. Kupjaktól Fužináig sötét, zöld erdők, csillogó legyezőként megnyíló látképek Senjttől és Vrbniktől Omišaljig és Glavotokig, odalént pedig, a napfényes délután mély árnyékában, folyik a csendes Kupa. A Kvarner verőfényben, a pasztellkék Učka, bonazza a tengeren, s Brajdicától a Kantridáig drótsövények, őrszemek, ágyúk, fogytán a gőz a Barossban, minden sivár, s ez a magyar mozdony még ma este elviszi a Rječináig a plješivica kaszálók illatát s a Čabar feletti narancsszínű naplementét.

Ügy érzem, hogy valami nagyszabásút tudnék alkotni. De nem vagyok tisztában azzal, hogy mi is legyen ez: márvány torzók, freskó-kompozíciók, verejtékes hajladozás, frakkban, a karmesteri pult fölött, a partitúra sápadt visszfényében, miközben a vezénylő kéz árnyéka úgy surran a papíron, mint ezek a falevelek. Drámák. Függyönök. Deszkák. Drámák a deszkákon. Taps a félhomályba süllyedő arany páholyokban. Egész könyvtarakat kellene teleírni és elolvasni, dalolni reggeltől estig, mint a madarak, s nem így céltalanul, akarat nélkül vándorogni, s nem tudni, mit, hogyan, hova? Hinni kellene, térdepelni, imádkozni, gyűlölni, rombolni, átkozni, de nem így döglődni ebben az átkozott Fűvészkertben, ahol minden oly rendezett, mint valami másodosztályú

temetőben, és különben is minálunk minden másodosztályú temető, és minden el van temetve: az emberiség és Európa, az erkölcs, az ész, a logika, s az egyedüli dolog, ami még létezik, ez a démoni újság, amelyben egy uncia józan ész sincsen.

Fáradt vagyok a hosszú úttól. Az ég oly világos, olyan erősen kék, olyan naiv, mint Turgenyev gyermeteg tónusa az öregkori dolgaiban. Az ég olyan akvamarinkék, olyan tiszta, mint a hegyi patak, s a virágok, a nap, az árnyékok, meg a zöld hegyek és a báránnyelű Szent Jakab feletti pianissimoja, akár egy pianissimo hegedű, oly habkönnyű és oly halk, mintha narkózisban, az elvesző tudat köd-fátyalai közül hallgatnám, amikor csak a halántékban ketyegő szívverést hallani. S a szív véresen dörömböl. A szív üllője százszorosán visszhangzik a fülkagylóban, s minden lanygos, szeptemberien behízsgáló, ha nem volna ez az ostoba beretva a tudatunkban, amely minden pillanatban azzal fenyeget, hogy elmetszi a torkunk, egészen jó volna élni. De micsoda álom ez? Robog a fiume gyors, a kormos pesti Barossból a Száván át, Remetinec és Leskovac felé, hatalmas acél ívben, át a Száva-hídon, robog Klek felé, mi meg ideszorultunk az aranyhalacskaikkal ebbe a csendes ligetbe, nyilván arra várva, hogy elvigyen az ördög, mint egy zsák krumplit. Zsákokká váltunk mindnyájan. S ezt nevezik az „élet átélésének”. Ezt a zsíros, mocskos, véres, ostoba gubancot nevezzük életnek. És pontosan lemérjük ezt a gyurmát, grafikai felvételeket készítünk róla, nagyon precíz gépekkel és nagyítókkel és mikroszkópokkal vizsgáljuk, s szentül meg vagyunk győződve, hogy ezen a naiv módon, kanállal meregetve a tenger vizét, voltaképpen óceánokat mérünk. Az élet pedig valójában napok és csillagok csodálatos tűzijátéka, s a mi gyarló szemünk hogy is igazodhatna el a mindenség láng-szökőkutai, az ibolyaszín csillagkoszorúk közt, e mai, eszelősen, ágyútűzzel megnyilatkozó ördögi pirotechnika talányai közt? Minden beteg körülöttünk. Nem akarok beteg lenni. Ki gyűrheti le ezt az én állhatatos akaratomat, amely sohasem volt, s ma sem hajlandó alámerülni ebbe az ostobaságba körös-körül? Nem adom meg magam. Át akarom fogni a dolgoknak és fogalmaknak ezt az áthatolhatatlan gyurmáját, át akarok úszni a túlsó partra. Jó úszó vagyok, átúszom ezt a fertőt, mit bánom, hogy gyerekeség-e, amit teszek, vagy sem.

1915. IX. 27., délután 4 óra

Borús ősz. Azt mondja Đuka: írni kéne az újságokba. Mindegy, hogy mit! Nincs pénzünk. A kassza üres. Nem valami nagyok az igényeink: kevés tea, spiritusz, rum, szalonna, esetleg egy kis töpörtyűs pogácsa... Az sem volna rossz... Tehát? Írjak az újságokba? De hát mit írjak?

Dramáról gondolkodom. Tragédiáról. Az Istent kellene valahogy a színre hozni, mint afféle Grandseigneur, bel-esprit, nagyurat, arisztokratát, úgy valahogy a XVIII. század derekáról. Ez az Úr a színen egyfajta szabadgondolkodó volna, materialista: Faust à la weimari Goethe. Zseniális alkotó. Korának nagy embere. Dúsgazdag. Akár Richard Wagner Vendraminban, halála előtt. A dicsőség tetőfokán. Ez az Isten zseniális művész, szobrász, szobrok egész csarnokának megalkotója, de egyszermind varázsló is, aki bűvös kézzel életre kelti viaszfiguráit. Így teremtetten meg az egész emberiséget. Ezek az eleven szobrok, ez az ő nagy műve, s ezek a szobor-emberek az Úr hasonmásai. S az emberekkel, tudvalevően, nincs minden rendben. Mint afféle emberek: *Káin* byroni motívumától *Don Juanig*, a voltaire-i motívumokig a *Candide*-ban: az egész emberi történelem azt bizonyítja, hogy ezek a mozgó viaszfigurák, akikbe az alkotó a maga isteni lelkét lehelte, rosszul mozognak. Más törvények uralkodnak ezen a mi planétánkon, s az Isten érzi, hogy rendet kellene teremteni. De hogyan? Úgy, hogy valaki az övéi közül emberi alakot ölt. Az istenek közül lemegy a szobor-emberek közé, és megokosítja őket, beléjük ojtja a maga isteni esztét. Ki más lehetne ez, mint az Isten fia? S a többi, nos, ahogy ennek már történnie kell az Isten fiával, a Golgotáig. A papa, Richard Wagner a Palazzo Vendraminban, vagy Rodin, utolérhetetlen zseni, a fia meg egészen jellegtelen, médiocre ember. A névtelen fiúnak zseniális apja árnyékában passzívan el kell viselnie mindazt, amit az ember fia elviselt ezen a planétán. Perverz téma, melyet a fiú lázadása tetőz be: megöli az apját, mint egy sarlatánt! Nagy, misztikus tragédia, istentagadó versekben.

Súlyos fejfájás, fáradtság. Miért hívják a nyelvünket horvát „vagy” szerb nyelvnek? Nekem édes mindegy, hogy hívják, de ez a „vagy” mindig felbőszít, ha Josip Bach szájából hallom.

Már néhány napja ismét antichambrírozok Bachnál. Találkoztam a minap Magerl (Gotalovečki)val. Ő Matoš-barát, meg nem is. Mesélek neki Bachról, a drámáimról. Az én pártomon van. Készségesen elfogadja eszméimet. Különösen lelkesíti ez az ötletem az Istenről. Azt mondja: írja csak maga őket – nem nekik – hanem őket. Mi capite? Csak írja tovább! Guarda e passa!

– Igen, igen, guarda e passa, bravo, de mi lesz ezekkel a rodomontádákkal: Wilde, a *Biblia*, Platón nem való színpadra, a maga eszméi túlságosan ateisták, azt mondja meg nekem, mikor fordult az elő nálunk, hogy a fiú megölte volna az apját, hol, mikor küldte az atya meghalni a fiát, magánál folyton megerőszakolnak valakit a színen! Meg aztán olyan durva vagyok, trágár kifejezéseket használok,

a kézírásom rettenetes (ebben nem téved), „e”-t írok „a” helyett, s a kegyelmes úr nem hogy nem akar, de nem bír semmit sem tenni, vannak itt körülöttünk más tényezők is, Istenem, meg hogy gyilkolok, perzselek mindent, ahol csak érem, hogy fogalmam sincs arról, mi a színpad, hogy a párbeszédek fapipát sem érnek, hogy nem is ember vagyok, hanem gép, hogy Lope de Vega vagyok, Romain Rolland, hogy írhatok mindent, de ez már arcátlanság, több mint arcátlanság, hogy szó se lehet arról, hogy bármit is el lehetne játszani úgy, ahogy én gondolom, hogy ezt a színpad nem bírja el, hogy Byron igen, az igen, Byron *Káinja* igen, de látja, a *Legenda* már semmiképpen sem, vagy például ez a *Kraljevo*? Mit jelentsen ez a *Kraljevo*? Micsoda eszelős víziók ezek? Vagy a *Hullák*? Csupa kadáverek, sírok, temetők, sírásók, az emberek megbolondulnának mindennek láttán, végül is, mindenki torkig van a temetőkkel, és ma a halál problémája senkit sem érdekel.

Hallgatja Magerl (Gotalovečki), amit mondok. Szopogatja a szivarvéget az ajka bal szögletében, és azt mondja: maga csak írjon tovább...

– „Írjon tovább”! Mit csinál? „Írok tovább”! Vagy úgy? Ön ír? Hát csak írjon tovább! Az meg, hogy hogyan ír, hát bizony, mi nem így írunk, mert nem így írtak azok sem, akiket másolunk, de ami a maga írását illeti, jó az, hogy ír, csak hogy így nem ír senki, maga csak írjon, mert írni és írni nem ugyanaz, minthogy egyesek azért írnak, hogy mások olvassák őket, mások viszont azt olvassák, amit emezek nem írtak, de mindegy, azért csak írni kell, mert az írásban a menekvés, méghozzá magáért az írásért, ami olyan modern. Jó, hogy ír! Legalább valaki ír nálunk, mert ma (nálunk) többé már senki sem ír, és végeredményben: miért is írna, amikor ez az írás nem olyan, mint másutt, a nagyvilágban, ahol azért írnak, mert az írás kifizetődik, ez pedig, kérem szépen, mifelénk, sajnos, nem így van. Nálunk a néptanítók írnak, méghozzá csak karrierjük kezdetén, mint egészen fiatal, zöldfülű kezdők, de nem sokáig, mert írni unalmas, az újságokban írni pedig éppoly unalmas, mint olvasni, mert az már nem is másolás, hanem tralalázás, viszont a színháznak írni, igen, igen, az nagyon jó, az okos, az ideális, az dicső, csak hogy ki fogja ezt eljátszani, amikor senki sem megy arra, amit itt írnak, hanem a *Víg özvegyre*, az pedig Pollák Irma, s nem irodalom...

November

1915. XI. 2., délbén, a Rókus temetőben

Közép-Európa minden, s nem Európa. Fölöttünk a platói tiszta hellén ég. Ugyanerre az égre nézett fel Platón és Hérakleitosz. Meg Arisztophanész. Micsoda pöttöm kis görcs rángatózik most ugyanaz alatt a mennybolt alatt?

Állok a Rókus temetőben, lábam alatt a Modulić utca tetői, a gondolatok világosak, tiszták és következetesek. Egyszerűek, egyenesek, mint a lénia. Ez a lénia egyúttal annak a létrának is megfelel, amelyen valami bibliai szent az égbe ment fel. A csillagok nappal is a fejünk fölött vannak, csak látni kell őket. Minden tiszta. A szél a lombok közt, a szerteömlött vizek, a késő ősz, s az ember útja. Minden himnusz.

1915. XI. 4.

Mit jelent az, hogy „sajátos egyéniség”? Vajon a természet terv szerint gyártja az úgynevezett „sajátos egyéniségeket”, vagy ez csupán szeszély? Az Uomo universale (Burckhardt) csak a mi romantikus perspektívánkból válik azzá, amit mi a nagystílusú egyéniség fogalmán értünk. Ezek az emberek a maguk korában tökéletesen névtelenül haltak meg.

1915. XI. 8., éjféli

Sohasem szerettem Dosztojevszkijt. Nem merem bevallani (magamnak se), hogy untat. Úgy beszélnek róla, mint valami istenről. Ebben a tekintetben megvan a saját tapasztalatom. Mindazok, akiknek ő tetszik, nekem nem tetszenek. Ezek nem az én embereim. Juraj Demetrović szerelmes Dosztojevszkijbe. És Dragan Prohaska is. Meg Nehajev.

A napról kellene énekelni, a verőfényes napokról s a verőfényes emberekről. Feltétlenül és nagyon merészen, és mindig csak a napsugaras haragról. A világos dolgokról. Fenségesen. Diadalmasan. S amikor a megalázásokról írunk, ezt is a verőfény nyelvén kell elmondani, ez pedig nem térdeplés az Isten előtt, hanem úgyszólván nemi használata ugyanannak a fogalomnak. Ez férfias, ahogy a megalázottak szedik le az Istent az égről. Nem ikon, hanem tűzvész.

Csak éjjel járok ki. Az éjszaka szebb, mint a nappal. „Isten az éjszakát azoknak találta ki, akikre nappal nem gondolt.” Isonzo már néhány napja hallgat. Az éjszaka csak az enyém. Az egyedüli virrasztó e város fölött én vagyok. Sehol senki. Háború idején az emberek szeretnek aludni. Még kutyák sincsenek. Csak baglyok a ligetben. Sötét. Még egy hét: aztán, szervusz Brzezina! Isten veletek, civilek!

1915. XI. 18.

Egy ilicai kereskedés kirakatában, bekeretezve: Assunta.

Mit jelent ez a fehér, kokett, fedetlen női láb az Újhold sarlója köré tekeredő kígyók, a halál utáni Mennybemenetel apoteózisa pillanatában megörökített Örök Szűz csillagos képe alatt? Ez a fehér, tiszta, asztrális láb a Kígyó ronda, plútói, alvilági, ördögi testén, amely az ősi, vak erő vad indulatában fészket akarna verni, post mortem, a

Mindenség e morganatikus királynőjének húsában, ölében, meleg méhében?

Ez a Madonna-láb a testetlen, isteni és tiszta szépség természetfölötti fogalma a földi, valójában ördögien testi és nyomorúságos emberi dolgok kígyós fogalma fölött. Az ördög, az Úr hűtlen szolgája, a világok természetfölötti uralkodójának félredobott hivatalnoka, nagyon közvetlenül, úgyszólván a kulisszák mögé is betekintve ismeri Principálisának és Főnökének minden gyenge pontját, s most fenéken lett billentve az Isten által, mert a Metafizika Nagymestere nem szereti rafinált földi személyzetének sötét, ördögi pillantását, amely átlát az öreg mester minden trükkjén.

Akinek hallása volna e hebegő, ördögi, kígyó-beszédhez, könnyen megfejthetné a mennyei valet de chambre szavait, s aki képes volna byroni sorokba foglalni e rejtélyes szavakat, jó poémát alkotna...

Íme, mit sziszeg a Kígyó a Szűz lába alatt, az ezüstös holdvilágban, az örök Angelus előestjén...

Emlékszel-e, Madonna? Annak idején (jó régen volt), egy tavaszi alkonyatkor, birokra kelve az Istennel a te ingatag asszonyfejedben, én, a legelső meleg kígyótest, befészkeltem magam az öledbe. Názáreti lakásod nem volt a Fra Angelico loggiája, hanem egy kis, bűzös odú, telis-tele skorpióval, poloskával és százféle féreggel, én meg, abban a te vidéki nyomorodban, felidéztem az Eufrátesz partjának csodás, dús városait... Már-már hajlottál arra, hogy elutazzunk együtt Babilonba. Helyes párocska: az ifjú, naiv szüzcseke s az aranyát-ékszerét csörgető, kígyó testű kalandor. A vén Bakó (aki gáláns kalandjainak megválogatásában sohasem tanúsított túlzottan sok ápolt ízlést és képzelőerőt) évszázadokon át az én szerelmi választásomat imitálta, s most is kunyhód elé rendelte Szeráfjainak csapatát, és amikor e szárnyas, isteni hírnökök sugaras glóriával övezve eléd toppantak, te elhitted, hogy az a március éji gyémánt csillag örökké ragyogni fog, s (hogy a szférák egész földi életedben visszhangozzák majd ezt a szeráfi zenét, és akkor széttárad naiv, repeső karjaidat, és átadtad testednek titkát annak a galambnak, amely nem kígyó volt, hanem, persze, galamb, méghozzá a mennyek legtestetéről való. Ez már a te egyéni zavaros ízlésed dolga volt, hogy hittél egy fehér galamb szerelmi varázsában, a többi meg szinte gyerekjátéknak számított: elkápráztatni egy kis, tudatlan vidéki leányt aranyba-ezüstbe öltözött, tömjén, ámbra és indiai fűszerek felhőjében úszó szeráfok egész seregével.

Másnap reggelre azonban kiderült, hogy az egész nem volt egyéb naiv álomnál, ami után (e siralom-völgy rendje szerint) következik a bűnös valóság, mint a töb-

bi efféle melodramatikus tanmesékben. A szociális következmények végzetesek voltak. A megszegyenített lány hozzámegy egy szenilis öreghez, mert nincs más választása. Kódorgás idegen országokban, nyomorban, nincstelenségben, és végül fuldokló sírás a vesztőhelyen, egzaltált, zseniális egyszülötted holtteste fölött, a természetfeletti madárral töltött egyetlenegy isteni, szerelmes éj gyümölcse fölött.

Engemet, persze, nem akartál megtisztelni alabástrom öleddel, most meg, amikor nem vagy egyéb bebalzsamozott viaszbábnál, amikor csak egy éltes, előkelő hölgy vagy, Murillo meglehetősen banális molettje (minden filiszter hálószoza-dísz), most, a kék tömjénfüstben, a sírharang kongása közben, egy bűnös földi idill kígyó képében jelenik meg előtted, mint a halott gyermekkor emléke. Te megvetsz engem, tudom, te most rám taposol a morgantikus mennyei főhercegnő rangjában, mert póráló létedre most a Birodalom első hölgye lettél, de fenséges hercegnőm, nem érzed-e mégis a lábodon nyelvemnek sistergését, mely úgy éget, akár a nyílt seb? Meg vagy mérgezve az én testi érintésemtől, és csak tetteted, hogy elfelejtettél! Soha egyetlen nő se felejt el a legelső meleg kígyót, mely ölébe férkőzött! Hányszor melengettél engem testeddel és ajkaddal, nyugtalan, lányos éjszakáid mélyén, szerencsétlen! Mit kaptál attól a híres mennyei Völegényedtől? Szégyent, megalázást, gyermeteg vénembert férjül, és hét sebből vérző, hét henteskéssel átdöfött anyaszívet...

Mily boldogok lehettünk volna a babiloni kék vizek partján, hol éjszaka hosszat gitárok hangja visszhangzik? Szemirámiszom, te! Apage, Satanas [Távozz tőlem, Sátán] ez kongó, üres szó, mert te unatkozol, gyönyörűségem, ebben a te birodalmadban, hol heréitek mormolnak zsoltárokat, s minden oly gyilkosan unalmas, mint egy vasárnap délután. Harangszó, légydongás, sütemények a cukrászdák kirakatában, szökökutat vízsugara a kicsiny paradicsomi ligetben, s a mennyei ösvényeken, akár egy vatikáni parkban, sehol egy márványpad, és a szentek hosszú szárú porcelán pipákat szívnak, s földig erő fehér hálóköntösben sétálnak fel-alá. A mennyei kórház égbekiáltó Bárgyúsága, pusmogó apácák az alkonyatban, imádkozzunk, áldott a te neved, Angelus...

JEGYZETEK

- * KRLEŽA, Miroslav: *Emlékiratok. Rég múlt napok*. Ford. ÁCS Károly = Uő: *Versek. Emlékiratok*. Szerk. ÁCS Károly, CSUKA Zoltán, JUHÁSZ Géza, ford. ÁCS Károly, CSUKA Zoltán, Bp., Európa, 1965, 316–332.

Kiss Gy. Csaba Szélgjegyzetek Krleža világháborús emlékeihez

Messzebről kezdem. Arról a kivételes élményrőlólnék először, amikor horvát írókat olvas az ember. Horvátul. Vagyis idegen nyelven? Inkább azt mondanám, hazai nyelven. Gyakran saját kulturális kódunkkal találkozunk egy másik nyelv szavaiba öltöztetve. Ismerős gesztusok, gondolkodásmód, magatartásformák. A politikai, társadalmi, mentális valóság már-már elképzelhetetlen hasonlósága. Gondolok például a XIX. század horvát irodalmára, a nemzetté válás korszakára, és talán akkor rökönödik meg igazán a magyar olvasó, amikor a nemes célok akadályá éppen a magyar politika – mondjuk, például Kossuth odalent sokszor idézett mondata, miszerint nem látja a térképen Horvátországot. Ha föltételezhetünk egy ilyen közös – sajnálatos módon szellemi életünk számára alig ismert – kulturális mezőt, Miroslav Krleža mindenképpen egyik megkerülhetetlen alakja. Néhány éve az OSZK-ban munkásságának szentelt kiállításnak az volt a címe: *A magyarul tudó horvát klasszikus*. Minden elismerésem mellett úgy éreztem, többről van szó az ő esetében. Hiszen kultúránkat belülről ismerte, nemcsak azt említhetjük róla, hogy kamasz fiúként 48-as volt, Petőfi elkötelezett híve, hanem hogy épp nemzeti megváltást kereső forradalmisága vitte egy időre a közös délszláv haza romantikus mítoszának a hívei közé.

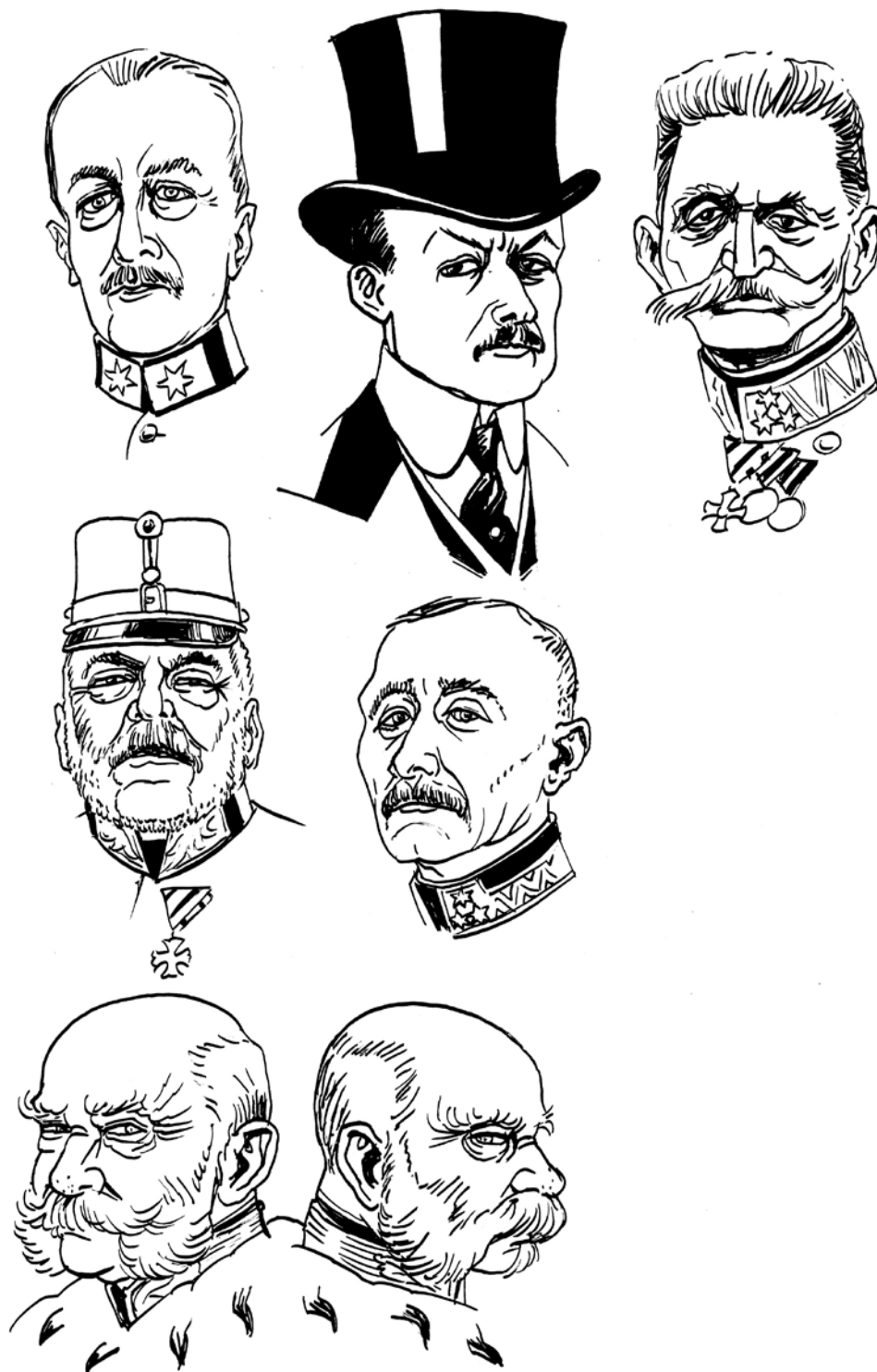
Tösgyökeres zágrábiként a város irodalmi képének nagy hatású enciklopédiáját is elkészítette nekünk műveiben. Gyerekkorát idézve tudatosan a város német nevét – Agram – használja. Tegyük hozzá, a 1991 utáni független horvát államban sajátos kultusza lett ennek a névnek, ha ma már a németek elfelejtették is. Erről a Kis Bécsként említett – akárcsak Temesvár vagy Czernowitz – korabeli horvát fővárosról tudni kell, hogy a kiegyezéseket (osztrák–magyar és magyar–horvát) követő ígéretes fejlődése ellenére nem lett ekkor metropolis. Az 1910-es népszámlálás szerint mindössze 74 ezren laktak benne. Budapestnek annak idején legalább tízszer ennyi volt a lélekszáma. Élt itt egy fokozatosan horvátosodó német polgári réteg, melynek az *Agramer Zeitung* című napilap volt fontos orgánuma. És hozzá a kávéházi kultúra, a cukrászsütemények, a horvát közbeszédben is használt német szavak a helyi „purgerek” (így mondták) között – mind utaltak a bécsi atyafiságra.

A fiatal lázadó persze ezt a világot provinciálisnak, korlátottnak, reménytelenül kispolgárinak látja, elvágynak innét. Állítólag még a pécsi katonai középiskolát is ezért választotta. „Közép-Európa minden, s nem Európa” – olvassuk emlékezéseiben. Határvidék, provincia, ahol primitívség mindenütt, s fő attribútuma a sár. Érdemes idézni 1928-ban kiadott Glembay-ciklusának (drámák és elbeszélések) egyik jellemző képét szülővárosáról: „Mint megannyi dunántúli vidéki város, Zágráb szabad királyi város is századokon keresztül ökörsütéssel ünnepelte meg a báni és megyei tisztújítást. Évszázadokon át csak püspöki székhely és csárda lévén a tengerre vezető magyar út mentén, az a szabad királyi Zágráb városa közel sem a királyság szíve... hanem jelentéktelen és siralmas vidéki kisváros volt csupán, libákkal és pulykákkal a Jelacić-szobor táján, estefelé pedig gulya kolompja verte fel a főutcák csendjét” (Krizsovec Iván).

1915-ben pedig különös expresszionista drámát ír a zágrábi búcsúról *Királynappa* címmel. Magyar változatában természetesen – Spiró György fordításában – *Szent István-napi búcsú* a címe. (Mint ismeretes, Szent László király alapította 1094-ben a zágrábi püspökséget, a székesegyház első patrónusa pedig Szent István király.) A város első számú népünnepe volt ez a nap 1918 előtt. A dráma így augusztus 20-a éjszakáján játszódik. Elvonul előttünk az egész sokadalom, mintegy negyven személy: árusok, énekesek, részegesek, purgerek. Hallatlan nyelvi erővel, apokaliptikus képekben mutatja be ezt az elmúló világot a fiatal Krleža. Értelmezhetjük úgy is ezt a drámát, mint az elmúló világ nagyszabású haláltáncát.

1918 szeptemberében publicisztikájában bírálja a magyar politikát, őszi följegyzéseiben maró bírálatát adja a magyar politikai elitnek: „És ma éppúgy, mint akkor, senkinek az urak közül nincsen annyi fantáziája, hogy fel tudná fogni, hogy e postludium utolsó strófáját írják.” *De Részeg novemberi éj 1918-ban* című, 1942-ben papírra vetett visszaemlékezésében fölillantja a vélt nagy győzelem ellentmondásait, hazugságait is, a Habsburg-hű horvát katonatisztek hirtelen pálfordulását.

Krleža életművének nagyszabású lezárását a *Zászlók* című nagyregény jelenti (1976-ban tették közzé végső változatát), amelyben szintén visszatér az első világháború előtti korba, s mintegy fejlődésregényként kíséri végig hősné életútját a 20-as évek elejéig. Érthetetlen módon a Krleža-oeuvre hatkötetes magyar kiadásában (1965) ennek a fontos műnek az ötödik kötete a mi nyelvünkön sajnos nem jelent meg. Ebben olvashatunk a világháború utáni helyzetről, amikor a főhős találkozik Zágrábban azzal az emigráns Erdélyi Ottokár professzorral és feleségével, Borongay Annával, akiket részben Jászi Oszkáról és Lesznai Annáról mintázott. A regény Erdélyi-portréját enyhén szólva nem lehet hízelgőnek tekinteni. Amikor a *Zászlók* első része megjelent a *Nagyvilágban*, Krleža rögtön tiltakozott a megféleltetés ellen. Ennek az lehetett az oka, hogy regényében a főhőst szerelmi kapcsolat fűzte Annához. Ismert tény viszont, hogy a horvát író járt a Galilei-körbe s nagy hatással volt rá Jászi munkássága, aki 1922-ben írt *Naplójában* ezt jegyezte föl a horvát íróról: „Rokonszenves és érdekes ember, Petőfi- és Ady-rájongó, lelkes magyarbarát.”



Akik nagyon akarták: Ferenc József császár és király,
Ottokar v. Czernin, Leopold v. Berthold, Konrad v. Hötzendorf, Frigyes főherceg, Oskar Potiorek

Kajtár Mária

A felfedezés öröme

(Leo Perutz, Prága, 1882 –
Bad Ischl, 1957)

Elfeledve, majd újra felfedezve

■ Leo Perutz nevével és műveivel napjaink magyar olvasója nem találkozhatott, holott a szerző a XIX–XX. század fordulójától 1938-ig az egyik legnépszerűbb osztrák író volt. Német nyelvterületen művei nagy példányszámban keltek el, volt, amelyik több mint százezer példányban. 1915 és 1938 között nálunk is kiadták néhány művét.¹

Ezek után Magyarországon nagy csend következett egészen 2011-ig, amikor a Jelenkor Tatár Sándor fordításában kiadta Perutz *Az Utolsó ítélet mestere* című, kriminek álcázott misztikus és pszichologizáló művét, majd hosszabb szünet után, 2018-ban a Gondolat Kiadó megjelentette a *Szent Antal tüze* című regényt, valamint 2019-ben a szerző főművének tekinthető *Éjjel a kőhíd alatt*ot, mindkettőt szintén Tatár Sándor fordításában.

A fenti három magyar kiadás feltehetően nem független attól, hogy a német nyelvterületen az 1990-es években hosszú szünet után ismét felfedezték Leo Perutzot. A hosszú hallgatás oka egyrészt az író korántsem egyértelmű megítélése. Az utókor kánonalakítóinak gyanús volt a nagy példányszám, mert, mint Carl Ossietzky írja, a németek eleve nem azt várják az íróiktól, hogy magas művészetet művelve is szórakoztatók és népszerűek legyenek. Voltak, akik rásütötték Perutzra, hogy „szórakoztató” irodalmat ír, nem úgy, mint nagy, az irodalom nyelvét és formáját megújító kortársai, Musil, Kafka, Canetti, Hofmannsthal, Karl Kraus és mások. Ezért az irodalomtudomány – mint lektűríróval – sokáig nem foglalkozott vele, noha Ossietzky és többek között Egon Erwin Kisch, Adorno, Borges, valamint az 1990-es évektől róla írt tanulmányok, monográfiák egyértelműen elvetik azt a koncepciót, hogy Perutz lektűríró lett volna. Másrészt 1938 és 1953 között Argentína kivételével nem jelentek meg művei, mivel az emigrációban nem talált kiadót, ezért az 1950-es évekig eltűnt a könyvpiacról, s így egyszerűen elfelejtették.

„A valóban mértékadó tényezők, az újságok, a kritika, a kiadók és az irodalomtörténet úgy tartanak számon,

mint aki már nincs is, sőt, mint aki soha nem is volt. Ezért hát annál biztosabb, hogy negyven év múlva feltámadok, ha valamelyik irodalomtörténész újra felfedez, és ekkor majd hangosan felkiáltanak, hogy igazságtalanul felejtették el a regényeimet” – idézi Hans Harald Müller Perutzot Leo Perutz című kismonográfiája hátoldalán.²

Perutz nem sokat tévedett: Müller említett, 1992-es, figyelemfelhívó könyve után több tanulmány és egy monográfia jelenik meg róla, valamint egy fontos értekezés az egyik gyűjteményes tanulmánykötetben. Frankfurtban kiállítással tisztelegnek előtte, bekerül a lexikonokba és a német irodalom történetébe, az ORF a ZDF-fel dokumentumfilmet készít róla.³

Művei nem csak nyomtatott formában jelentek meg, megfilmesítésre és tévéjátékok forgatására is alkalmasak voltak: 1921 és 2011 között kilenc művét filmesítették meg, 1988-ban hangjáték, majd 1989–90-ben tévéfilm készült *Az Utolsó Ítélet mesteréből*, és a *Szent Antal tüzét* is megfilmesítették.

Az igazi, lényegig hatoló újrafelfedezés azonban az, amikor egy új írógeneráció tiszteleg az előd előtt. Perutzcal ez is megtörtént: egyik csodálója Daniel Kehlmann (a kortárs német nyelvű próza egyik legismertebb élő szerzője) az osztrák irodalom nagy mágikus realistájának tartja, aki Márquezhez és Borgeshez hasonlítható, mert műveinek lényege, hogy ugyanolyan „rezzenéstelen arccal mesél a csodálatosról, a felfoghatatlanról, és a mágikusról, mint ahogy azok azt felfedezték maguknak”.

Egy kettétört élet: „Akinek sok hazája van, így jár”

Bár Perutz kora osztrák irodalmában egyedülálló jelenség volt, élete korántsem különbözött sok más, zsidó származású osztrák író- és művésztársának életétől.

Prágában született, majd amikor leég a család textilgyára, a nagyobb lehetőség reményében Bécsbe költöznek. Perutzról is elmondható mindaz, amit Stefan Zweig, közvetlenül az öngyilkossága előtt, 1942-ben írt *A tegnap vilá-*

ga című visszaemlékezéseiben az áttelepültekről: „A zsidó emberben hat valami öntudatlan erő, mely a mindenfajta kereskedéshez, minden merőben üzleti tevékenységhez tapadó erkölcsi kétességből, ellenszenvenességből, kicsinyességből és szellemietlenségből menekülne, és a szellem tisztább, pénztelenebb régiójába emelkedne, akárha – wagneri nyelven szólva – önmagát és egész fajtát akarná a pénz átkától megváltani. [...] Mind ugyanazt az öntudatlan ösztönt követték, szabadulni akartak a zsidóság korlátai közül, a merő hideg pénzkeresés köréből, és ebben talán kifejeződik az a titkos vágy is, hogy a szellemiekbe való meneküléssel a zsidóságból az általánosabb emberiben oldódhassanak fel végül... Hogy aztán ez a menekülés a szellemiségbe az intellektuális hivatások úgynevezett »elzsidósodása révén« a zsidóságra nézve ismét végzetesen hatott – ahogy korábban a pusztá anyagiasságba való bezárkózás –, ez a zsidó sors egyik örök paradoxona.”⁷⁴

Perutz Bécsben gimnáziumba jár, majd biztosítási matematikát tanul, ezt követően egy olasz biztosítótársaságnál dolgozik, Triesztben. Közben megismerkedik a kávéházi élettel, és így kapcsolatba kerül kora legjelentősebb művészeivel. Első sorban Karl Kraus *Die Fackel* (A Fáklya) című folyóiratából tájékozódik. Mahler, Schönberg, Klimt, Kokoschka, Freud, Wagner nemcsak nevek voltak számára, hanem a kortársai, akiknek munkásságával a *Die Fackel* sokat foglalkozott. Később, miután Triesztből visszakerült Bécsbe, még jobban belevetette magát a kávéházi életbe: törzshelyei a Café Central és a Herrenhof kávéházak voltak.

Első műve 1915-ben jelenik meg, *Die dritte Kugel* (A harmadik golyó) címen. A könyv nagy siker lett. Ettől kezdve egymás után látnak napvilágot a művei, mindegyik sikeres.

Az I. világháború kitörésekor besorozzák, súlyosan megsebesül, felgyógyulása után irodai munkára osztják be.

1928-ban meghal a felesége, Perutz mély válságba kerül, és 1933-ig szinte teljesen felhagy az írással, ekkor azonban újabb, fontos művel jelentkezik, a *Szent Antal* tűzével.

1933-ban, a könyvévetések után művei nem jelenhetnek meg Németországban. Nincsenek illúziói, tudja, hogy előbb-utóbb emigrálnia kell, ami az Anschluss után be is következik: 1938 júliusában elhagyja Ausztriát. Azt írja a naplójába: FINIS AUSTRIAE.

Tel-Aviv – Bécs – Bad Ischl

Nem csak Ausztriának volt vége, hanem bizonyos értelemben Perutznak is. El kellett hagynia szeretett városát, Bécsét, a kávéházaival együtt, hogy egy számára elviselhetetlen éghajlatú országba költözzön, ráadásul, mint írja: „Itt csak a szűk családot és néhány emigránst ismerek.”

Palesztinában egyáltalán nem talált kiadót német nyelvű műveire, így csak nagy megszakításokkal dolgozott már korábban elkezdett főművén, az *Éjjel a kőhíd alatt* címűn.

A háború után nem tért vissza véglegesen Ausztriába, még akkor sem, amikor 1952-ben újra megkapja az osztrák állampolgárságot. Számára ekkor sem Bécs, sem Ausztria nem volt már ugyanaz, ami a második világháború előtt. „Ami az ország tehetséges íróiból megmaradt, úgy tűnik, jelenleg elegendő, most végre maguk között lehetnek, megszabadultak a bevándorlóktól, hiszen Werfeltől Karl Krausig mindenki bevándorolt volt, azok elmentek, így most ők, az itteniek, jól érzik magukat. [...] Csak ezzel tudom megmagyarázni, hogy sem a rádióban, sem a bécsi újságokban soha egyetlen szó szemrehányással nem találkoztam amiatt, hogy olyan osztrák íróknak, mint Werfelnek, Zweignek, Saltennek, Beer-Hofmannnak és Roda-Rodának idegenben kellett meghalnia.”⁷⁵

Élete utolsó éveiben a telet és a kora tavaszt Tel-Avivban töltötte, a nyarat és az őszt Ausztriában. Ez az életmód megfelelt neki: „Tulajdonképpen meg is lenne oldva az életem problémája, ha építhetnék egy kis házat, aminek az elülső ablakából Omár mecsetjét lehetne látni, a hátsóból pedig a Kirchberget.”⁷⁶

Perutz nem tudta megoldani ezt a problémát: 1957. augusztus 27-én meghal a Bad Ischl-i kórházban. De nemcsak ezt nem tudta megoldani, hanem azt az abszurd kívánságát sem, amit még 1925-ben írt meg az egyik tárcájában: szeretné, ha a sírja egy kávéházban lenne.

Perutz magyarországi újralfedezése

nyilván nem független a felfedezésétől német nyelvterületen. A három, újabban kiadott Perutz-művet mind a Jelenkor, mind a Gondolat Kiadó biztos kézzel választotta ki: mindegyik fontos műve a szerzőnek. A „krimi” (*Az Utolsó Ítélet mestere*) sokkal több, mint egy szokásos bűnügyi regény, a műfajilag a hagyományos regényhez legközelebb álló mű (*Szent Antal tüze*) az idő és az emberélet diszkontinuitásának esetleges lehetőségét egy furcsa szerelem történetén belül értelmezi mind pszichológiailag, mind filozófiailag, a harmadik, a „történelmi regény” (*Éjjel a kőhíd alatt*) önálló történetekként is értelmezhető novellák füzére, amelyek egységes egészzé, valóságos, monumentális, egészen egyedi szerkezetű történelmi regénnyé állnak össze.

A „krimi”: Az Utolsó Ítélet mestere (1923)

Perutz talán legravaszabb, legtalányosabb könyve, ami-ben a szavak, mondatok jelentését csak úgy érthetjük meg igazán, ha el tudjuk helyezni összefüggéseiket a

regény bonyolult szerkezetében. Mivel Perutz nemcsak író volt, hanem sokáig gyakorló matematikus is, műveire általában jellemző, *Az Utolsó Ítélet* mesterére pedig kiváltképp, hogy minden mondata egészen pontosan ki van mérve: épp olyan hosszúak és épp csak annyit mondanak, amennyire feltétlenül szüksége van az olvasónak az egész megértéséhez. A bővebb kiegészítést a szerző az olvasó fantáziájára bízta.

„A teljes igazságot írtam meg” – ez olvasható a történetet egyes szám első személyű, „megbízhatatlan” elbeszélőjének az *Előszavában*, és a könyv végére érve ott van *A kiadó jegyzete*. Ám a kiadó fiktív személy, szó sincs róla, hogy a könyv tényleges kiadója írta volna a jegyzetet. A „megbízhatatlan” elbeszélő, Yosch báró azt állítja, hogy nem ő kergette halálba a nagy színészt, Eugen Bischoffot, a kiadó jegyzete pedig épp az ellenkezőjét bizonygatja. Így nemcsak a történet elbeszélője új furcsa játékot a regény szereplőivel, hanem az író is az olvasóival. Perutz könyvében ugyanaz a kérdés, mint a valóban csak szórakoztatásra szánt krimikben: ki a gyilkos? Csakhogy Perutz az elbeszélő előszavában és a *kiadó jegyzetében* két, egymással ellentétes állítás közé fogja a történetet: Yosch báró bűnös – Yosch báró nem bűnös. Az e között a két állítás között elmondott történet alapján kellene az olvasónak megállapítania, hogy mi az igazság. Az egymással párhuzamos nyomozások során a nyomozások részeredményei egészen a könyv végéig nem állnak össze kompakt magyarázattá. A végén azonban kiderül, hogy egy régi itáliai recept alapján készült narkotikum a bűnös, amely a művészi képzelőerőt volt hivatva stimulálni, és a regény jelenidejében is egyre másra szedi az áldozatait.

De miután az olvasó úgy gondolja, hogy meg van fejtve a rejtvény, és sem Yosch báró, sem más élő személy nem bűnös, Perutz a könyv legvégén *A kiadó jegyzetében* újra elülteti a gyanút az olvasóban Yosch báró bűnösségét illetően. Ugyanis az I. világháború alatt, az események és Yosch báró halála után – a bárót, éppen a gyilkosság gyanúja miatt, megfosztottak lovaskapitányi rangjától –, megtalálja Yosch báró feljegyzéseit, amelyek a narkotikumról szólnak. A báró talán ezzel a történettel próbálta mentegeni magát. Mint a kiadó megjegyzi: „teljesen elszakadva a valóságtól”.

E végtelenül bonyolult logikai játékokra épülő „krimi” olvasásakor mit tehet az olvasó, amikor egymásnak ellentmondó állításokkal találkozunk, amelyekről el kellene döntenie, hogy melyik az igaz? Kettőt tehet: vagy próbál belemenni a játékba, vagy csüggedten leteszi a könyvet.

Ez a különös, úgynevezett „krimi” felveti azt a kérdést,

ami a kortársakat Perutzcal kapcsolatban megosztotta: besorolhatók-e művei a magas művészet kategóriájába, vagy csupán az irodalomtörténet, illetve az irodalomkritika által figyelemre nem méltott szórakoztató irodalom termékei. Müller szerint Perutz „könyveinek az a tulajdonsága, hogy különböző olvasói igényeket elégítenek ki, és különböző szinteken olvashatók: az olvasót nemcsak az érdekes és bonyolult problémákkal szembe-síti, hanem önmagával is.”⁷

Nyilvánvaló, hogy *Az Utolsó Ítélet* mesterében nem kommersz detektívregényről van szó. Ezt az is alátámasztja, hogy a helyszínnek, Bécsnek különleges szerepet tulajdonít a szerző, noha egyetlenegyszer sem írja le, hogy a történet Bécsben játszódik. Mégis biztosan tudható, hogy Bécsben vagyunk: a miliő, a találkozások színhelye, a kávéház, a házak, az utcák hangulata, a köznap bécsiek életének helyszínei összetéveszthetetlenek más városokéval. Vagy a zene, amely nélkül Mozart óta Bécs nem lenne Bécs, a szalonok, ahol az egyikben egy színész, egy orvos, egy katona Brahms H-dúr triójának Scherzo-tételét játsza el – a maga örömeire. Nem véletlen, hogy ezzel a közös muzsikálással kezdődik a történet, ám a közös zenélés öröme Bischoff halálával véres és misztikus történetbe torkollik. Ez a furcsa krimi végső soron azt sugallja, hogy tulajdonképpen semmit nem tudunk, sem magunkról, sem másokról: nem tudhatjuk meg igazán, hogy ki bűnös, ki nem, mi az igazság és mi nem.

Az emlékezés bizonytalanságának a regénye: *Szent Antal tüze* (1933)

„Amikor lehulltak rólam az éjszaka bénító béklyói, egy névtelen valami voltam, személytelen lény, amely nem ismeri a múlt és jövő fogalmát.” Így kezdi elbeszélését Friedrich Georg Amberg orvosdoktor, aki ugyanolyan megbízhatatlan elbeszélő, mint *Az Utolsó Ítélet* Yosch bárója. Csakhogy ő azért megbízhatatlan, mert egy időre elveszítette az emlékezetét. Hogy mennyi időre, öt hétre-e vagy öt napra, azt nem lehet biztosan tudni. A kórházban, ahol a balesete – vagy megverettetése – után ápolják, azt állítják, hogy öt hete történt a baleset, ő azonban azt igyekszik bebizonyítani, hogy öt napja próbálták agyonvern.

Az olvasónak tehát ismét két, ellentétes állításról kellene eldöntenie, hogy melyik az igaz. Az elbeszélő, miután felébredt a kómából, nem tudja, kicsoda: énazonosság-tudatát teljesen elvesztette: „Annyit tudtam csupán, hogy valami létezik, de hogy ez a »valami« én magam vagyok, nem tudtam.” A kórházban azok tesznek-vesznek körülöt-

te, akikkel egész más szerepben és helyzetben találkozott már abban a faluban, ahol körorvosként dolgozott. Megpróbálja meggyőzni a kórházi főorvost, hogy öt nappal korábban a faluban támadták meg, és nem öt héttel korábban szenvedett balesetet. A főorvos azonban váltig azt bizonygatja, hogy páciense autóbalesetet szenvedett. „De hát egészen másképp történt minden, ezt tudnia kellett, minden egészen másként volt” – gondolja Amberg.

Hogy mennyire másként volt, azt a második fejezetben kezdi elbeszélni. A könyv ettől kezdve akár realista regény is lehetne, mert a doktor egy kis falu életét, az ott történt eseményeket mondja el, mégpedig úgy, hogy a legkisebb részletekre is emlékszik. A falu földesura egy saját maga és egy görög kémikusnő által kikísérletezett kábítószerrel próbálja visszatéríteni a falu lakosságát a buzgó istenhitre (kísérletének sikere esetén a konzervatív-legitimista báró távlati célja a Szent Német-Római Birodalom föltámasztása). A báróék drogja azonban épp ellenkezőleg hat az emberekre, akik kommunisztikus eszméken felbuzdulva, váratlanul fellázadnak a földesuruk ellen.

Ez a történet azzal végződik, hogy a faluban kitört forradalomba belekeveredő Amberg szeme előtt megjelenik egy cséphadaró, amivel valószínűleg leütötték, mert ez után nem emlékszik semmire.

Amberg doktor elbeszélésének befejezte után folytatódik a vita közte és a főorvos között arról, hogy mikor és hogyan szerezte a fejsérülését. Amberg végül beadja a derekát, részint, hogy kieresszék a kórházból, s még inkább, hogy az ily módon eltussolt falusi történet ne kompromitálja a vegyésznot, Kallisztót (akiről kiderül, hogy a főorvos felesége, ám akibe Amberg szerelmes, és aki a faluban egy éjszakára az övé is lett): Kallisztó ugyanis harcos-lázító fúriaként vett részt von Malchin báró parasztjainak zendülésében. Amberg így látszólag elfogadja, hogy öt héttel korábban autóbalesetet szenvedett.

Perutz 1933-ban írta ezt a könyvét, Hitler hatalomra jutásának az évében. A *Szent Antal tüze* így nem pusztán annyit mutat meg, hogy az én-azonosság hiánya a diszkontinuitással, az idő szakadozottságával együtt milyen hatással van az egyénre. A regény szerint az önmagában elbizonytalanodott embert könnyen rá lehet venni, hogy elfogadjon olyan helyzeteket és eszméket, amelyeket a hatalom kényszerít rá. Von Malchin báró diktatórikus és agresszív mesterkedései a régi hit és régi rendszer visszaállítására, akár kábítószer alkalmazásával is, világosan utal Hitler kábítószerrel felérő beszédeire. De a más irányú erőszakot, vagyis a hirtelen kommunistává lett falusi forradalmárok agresszivitását is elítéli a szerző, amennyiben

nyiben őket is kíméletlennek és vérengzőnek mutatja be.

Az utolsó fejezet, mint Perutz sok regényében, az első fejezettel együtt mintegy keretbe foglalja a főhős elbeszélését Kallisztó feltűnésével. Ő egyébként háromszor jelenik meg a történetben, mindig döntő szituációban. Először az osnabrücki pályaudvar előtti téren, ő vezeti a zöld Cadillacet, amivel vagy elütötte Amberget, vagy sem. Másodszor a faluban, ahol Amberg a körorvos. Harmadszor a kórházban, mint a főorvos felesége. Ha a szerző akar-ná, Kallisztó tehát tisztázhatná, mi történt Amberggel, de Perutznak ez nem szándéka. Hiszen Kallisztó úgy tesz, mintha nem is ismerné régebbiről Amberget, és szóba sem jön, hogy bármit is tanúsítson vagy cáfoljon. A kérdés, hogy mi történt és mikor, Perutznak ebben a művében is megválaszolatlan marad, csakúgy, mint *Az Utolsó Ítélet mesterében*, hogy ki a gyilkos. Itt az olvasó azonban mégis kap valami támpontot Kallisztó megjelenéseikor, hogy gondolatban tovább folytathassa a szerző által megkezdett logikai játékot. Megpróbálhatja kikövetkeztetni, hogy a regényben mi a képzelet szüleménye és mi a valóság.

A fenti két műben Perutz attitűdje közös: a világ dolgai többféleképpen értelmezhetők, olykor egymással ellentétesen. Nem biztos, hogy mindenáron meg kell fejtenünk, mit üzennek nekünk. Amíg van min gondolkodnunk, addig biztosan nem fogunk unatkozni.

„Történelmi” regény: *Éjjel a kőhíd alatt* (1953)

„Prága nem ereszt, ennek az anyácskának karmai vannak”, írja Kafka a *Naplójában*. Ezt a mondatot akár Perutz is leírhatta volna; nem véletlenül. Életükben nagyon sok a közös: ugyanott születtek, mindketten Prága óvárosi gettójának a közelében, családjuk a jómódú zsidó középosztályoz tartozott, elemi iskolába a német nyelvű népiskolába jártak, majd az óvárosi Német Állami Gimnáziumba. Mindketten ugyanannál az olasz biztosítótársaságnál kezdtek dolgozni, Kafka Prágában, Perutz Bécsben, majd Triesztben. Gyermek- és kamaszkorukban ugyanannak a középkor óta háborítatlan zsidónegyednek a barátságatlan házai között, sötét és piszkos sikátorokban jártak, „a falakba kövesedett legendák és titkok” misztikus Prágájában.

Prága munkásságuknak is egyik meghatározó eleme, kinek-kinek a maga stílusában: Kafkánál *A per*, *Az ítélet*, *Az átváltozás* fontos szimbólumai a nem meghatározott, csak sejthető „város”, „lakás”, „lépcsőház”, amelyek bárhol lehetnek ugyan, de elvontságuk ellenére mégis a nyomasztó valóság nyomasztó színterei, akárcsak a prágai Zsidónegyed. Perutznál a Zsidónegyed nagyon is konkrét helyszíne az eseményeknek, a novellafüzérből

összeálló regénynek. Olyan pontos a leírása, hogy annak alapján akár térképet is lehetne készíteni.

Ha az előző két mű elolvasása után bárki is azt gondolná, hogy Perutz lektűríró, akkor ez a harmadik, magyarul egyelőre utolsóként megjelent művét olvasva minden kétye eloszlik azt illetően, hogy ez a mű a „magas művészet” kategóriájába tartozik-e.

Perutz kisebb-nagyobb megszakításokkal 27 évig írta az *Éjjel a kőhíd alatt*ot, java részét az emigráció elfeledettségében. Éppúgy, mint a két, előzőleg ismertett művében, itt is rendkívüli szerepe van az időnek, mégpedig három idősíknak. Az egyik a XX. század fordulója, amikor az *Epilógus* szerint a nagyon gazdag Mordecháj Meisl kereskedőnek, bankárnak és II. Rudolf tikos kincstárnokának a kései leszármazottja, Jakob Meisl, a könyv akkor tizenöt éves írójának a házitanítója meséli el a XVI–XVII. századból való történeteket.

A regény struktúrája is egyedülállónak mondható: tizennégy elbeszélés, amelyek önállóan is kerek egészek, ám az egyes elbeszélésekben feltűnő szereplők más elbeszélésekben is vissza-vissza térnek, összekapcsolják, egymásra vonatkoztatják azokat, és mint egy sűrű szövésű háló, egységes egészzé fogják össze a történeteket, amelyeket a helyszínük is összefűz: legtöbbjük a Zsidónegyedben játszódik, néhány II. Rudolf rezidenciáján.

Mint Perutznál megszokott, ebben a rendkívüli szerkezetű műben is van kerettörténet: II. Rudolfnak és Mordecháj Meisl feleségének, Eszternek fantasztikus, álombeli szerelme, ami a világirodalom egyik legszebb szerelmi történetének mondható. A regény három fejezete képezi ezt a kerettörténetet: az első, a hetedik és az utolsó, a tizennegyedik fejezet, arányosan elosztva a többi történet között.

Csak hogy időrendben minden fordítva történik: az első fejezetben (*Pestis a Zsidóvárosban*) Löw rabbi véget vet a tiltott szerelemnek, mert úgy gondolja, hogy a haragvó Isten Eszter házasságtörése miatt ezért pusztítja járvánnyal a Zsidónegyed gyermekeit. Kitépi hát az általa ültetett rózsató mellé ültetett a rozsmaringot, ami Esztert jelképezte, és beledobja a Moldvába. Eszter meghal azon az éjszakán.

A hetedik fejezet (*Éjjel a kőhíd alatt*), amely egyben a regény középpontja, a császár és Eszter álombeli szerelmeskedése.

Az utolsó, a tizennegyedik fejezet (*Ázáél angyal*) a nagy szerelem kezdetét beszéli el: hogyan látta meg II. Rudolf császár a Zsidóvároson átlovagolva a gyönyörű zsidónőt, Esztert, és hogyan szeretett bele halálosan. És mint csodálta meg Eszter a fehér lovon lovagló délceg császárt.

Löw rabbi, hogy a császár parancsát (hozza össze őt a szép Eszterrel) teljesítse is meg ne is, vagyis pártoljon egy házasságtörést meg ne is, különös módon viszi közel egymáshoz a két szerelmest, megakadályozva az igazi házasságtörést: „Így hát a magasságos rabbi a Moldva-parton, a kőhíd alatt, rejtve az emberek pillantása elől, elültetett egy rózsatóvet és egy rozsmaringot, és mindkettőre varázsigét olvasott rá. Akkor a rózsatóvön kibomlott egy vörös rózsza, és a rozsmaring virága a lehető legközelebb hajolt a rózsához, és hozzásimult, és a császár lelke minden éjjel odaszállott és a vörös rózsába költözött, a zsidóasszony lelke pedig a rozsmaringvirágba.” A történet itt kanyarodik vissza az első fejezethez, amikor a rabbi a saját maga által ültetett rozsmaringot kitépi és a Moldvába dobja, így vetve véget (az álomban mégiscsak elkövetett) házasságtörésnek és Isten büntetésének, a pestisjárványnak.

Perutz, miután megállapítja, hogy „Azt hiszem, ez a könyv valóban jól sikerült”, mintegy szinopszisként az alábbiakat írja 1951 márciusában kiadójának, Paul Zsolnaynak: „Amint látni fogja, ez a regény meglehetősen sajátos felépítésű. Az egyes fejezetek olyanok, mintha önálló elbeszélések lennének, és úgy is olvashatók, és el-tart egy ideig, amíg rájön az ember, hogy tulajdonképpen egy meglehetősen feszes cselekményű regényről van szó, ám ez a cselekmény mégsem időrendben következik egymás után.”⁸

Az *Éjjel a kőhíd alatt* stílusa az egyes történeteknek megfelelően rendkívül változatos: függ attól, hogy kik a szereplők, hol és mikor játszódik történet. Mindez nagy feladatot ró a fordítóra. Nagyon alapos háttérismeretekre van szükség mind a történelmi eseményeket és személyeket, mind a zsidó vallás nyelvezetét, a szokások szókincsét, mind a kor szellemét, mind Prága és a Zsidónegyed hangulatát illetően, hogy csak néhányat említsünk. Nem beszélve a szereplők sajátos stílusáról, ad absurdum a kutyák társalgásakor. (*A kutyák beszélgetése* című fejezet.)

Nem kétséges, Tatár Sándornak ez a fordítása a korábbi kitűnő fordításai mellett (például Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Schnitzler, beleértve az előző két Perutz-művet), éppen az *Éjjel a kőhíd alatt* különleges mivoltánál fogva, a legfigyelemreméltóbb mind közül. A már említett tárgyi tudással és könnyed eleganciával az eredetivel azonos színvonalon szólaltatja meg magyarul ezt a különös, lenyűgöző művet.

JEGYZETEK

- 1 PERUTZ, Leo: *A mangófa csodája*. Ford. BARABÁS BÉLA, Bp., Singer és Wolfner, 1917; Uő: *Kilenc és kilenc* közzött. Ford. BOLGÁR IMRE, Bács, Bécsi Magyar Kiadó, 1920; Uő: 9–9. Ford. KÖSZEGI ISTVÁN, Bp., Singer és Wolfner, 1929; Uő: *Bolibar márki*. Ford. MOLNÁR ANTAL, Bp., Tolnai Ny., 1928; Uő: *A svéd lovas*. Ford. BENEDEK Marcell, Bp., Dante, 1938
- 2 MÜLLER, Hans-Harald: *Leo Perutz*. München, Beck Verlag, 1992
- 3 A fontosabbak: *Leo Perutz. Unruhige Träume, abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Beiträge zum zweiten Internationalen Perutz-Symposium, das vom 20. bis 23. September 2000 in Wien und Prag abgehalten wurde*. Hrsg. FORSTER, Brigitte, MÜLLER, Hans-Harald, Wien, Sonderzahl, 2002, 2007; SIGMUND, Karl: *Musil, Perutz, Broch. Mathematik und die Wiener Literaten = Mitteilungen der DMV (Deutsche Mathematiker-Vereinigung)*. Heft 2, 1999; *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*. Hrsg. TOM KINDT, Jan = *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 132, Tübingen, Niemeyer, 2007; *Perutz, Leo = Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Band 17: Meid-Phil*. Hrsg. vom Archiv Bibliographia Judaica, Berlin, De Gruyter, 2009; OROSZ Magdolna: *Fantasztiкус metaforák, metaforikus fantasztikum = Világosság*, 2006, 8–9–10. sz., 148.; OROSZ Magdolna: *„Egy középkori műalkotás másolata”: Történelem, emlékezés, narráció a „nagy” történelem árnyékában = Filológiai Közöny*, 2008, 3–4. sz., 188–204.; HABERLAND, Detlef: *Zwischen Heimat und „Heimat”. Zur Fantastik des Schriftstellers Leo Perutz = Zentren und Peripherie. Deutsch und seine interkulturellen Beziehung in Mitteleuropa*. Hrsg. FÖLDES Csaba, Tübingen, Francke Verlag, 2017, 63–85.
- 4 ZWEIG, Stefan: *A tegnap világa*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2007, 22.
- 5 MÜLLER: i. m. (1992), 94.
- 6 Uo., 95.
- 7 Uo., 127.
- 8 Uo., 132.



A román betörés (1916. augusztus)

Keserü Katalin

Autonómiák és összefonódások az Osztrák–Magyar Monarchia képzőművészetében

■ A Monarchia mint politikai régió művészetének története – feltehetőleg kulturális sokfélesége miatt – nem feldolgozott. Egy stíluskorszakát elemezte a vizuális művészetekben, más európai népekével együtt, Jeremy Howard az *Art nouveau: international and national styles in Europe* című könyvében,¹ egy másikat, az expresszionizmust (országokként és nemzetközi kontextusban) egy szerzőcsoport.² Sárnány-Parsons Ilona pedig³ megírta és együtt mutatta be festésettörténetének első, nagyobbik felét a XIX. század végéig. Az 1910-es évek avantgárd mozgalmait – már nem a Monarchián belüli, de kapcsolat-, illetve hálózattörténetként – Passuth Krisztina kutatásai nyomán váltak ismertté.⁴ Az utóbbi két korszak közti időszak (viszszafelé kissé meghosszabbítva) a témám, a képzőművészetre szorítkozva, a művészet saját útjait keresve. A művészeti autonómia kérdése ugyanis nemzeti autonómiai aspirációkkal is összefügg, melyeket látszólag kielégített a XIX. század végéig ható történelmi festészet.

A politikai régió külső és belső határai mellett azonban földrajzi régióval is számolhatunk. A geológiai adottságok egyértelműen és teljességében csak a Kárpát-medencét határozzák meg régióként, de ez, épp a Kárpátokon keresztül, össze is kapcsolódik a szomszédos régiókkal. A terület kisebb, hegyvidéki, alföldi és tengerparti régiókra is oszlik, más-más természeti adottságokkal s ezekkel összefüggő gazdálkodási, történelmi-kulturális hagyományokkal (lásd a magyar „alföldi iskola” megnevezést vagy a nagybányai hegyekben alapított művésztelepet;⁵ a lengyel „Zakopanei iskolát”). Az érintkezések és a természeti-kulturális sajátosságok rokonsága az építészetben vált jelentőssé: a hegyvidék hagyományos (paraszti) építészete inspirálta Cseh- és Morvaország, Galícia és Erdély/Magyarország modern építészetét a XIX. század végén, a XX. század elején.⁶ A képzőművészetben azonban az egykori Galíciát és Magyarországot kivéve (melyek művészeti kapcsolatai már tárgyalásra kerültek,⁷ közösséget mutatva ki a hegyvidé-

ki táj mind mitikus, mind reális felfogásában s a paraszti kultúra iránti érzékenységben), illetve néhány cseh hegyi tájképet (Karel Liebscher) leszámítva,⁸ melyekben személyes sorsszimbólumokat is láthatunk (mint a fiatalon meghalt Otakar Lebeda *Hegyi tó az Óriás-hegységben* című képén, ahol a mélység vize nem kevésbé mitikus, és erős vonzása az addig szokatlan felülnézetből valamint a festékanyag intenzív kezeléséből fakad, 1896), a korszakban inkább a fővárosok (Prága, Bécs, Zágráb) és a nemzetközi kapcsolatok játszottak meghatározó szerepet. Példa erre a Monarchia nyugati, történelméből kifolyólag német orientációjú Csehországának művészeti élete. (Az „alföldi művészet” magyar–lengyel, a tengerképek horvát specialitásnak látszanak.)

I. Nemzet és művészet

1890 körül Prágában – szabad kezdeményezésből – megváltozott a művészet helyzete: új Képzőművészeti Egyesület alakult: a Mánes (1887). 1896-tól megjelent folyóirata, a *Volné Směry* (Szabad Irányzatok), s az első és a további, gyakran nemzetközi kiállításait 1898-tól rendezte.

A *Volné Směry* beszámolt az elsőről.⁹ A kör tagjai, a fiatal művészek nevében elnökük, a szobrász Stanislav Sucharda beszélt: „A mi modernségünk nem abban áll, [...] hogy loholunk a szélsőséges, rövid életű szólamok után, hogy mindenféle külföldről származó örökséget elhamarkodva a hazai földbe plántálunk, hanem abban, hogy egy pusztán lépéssel előbbre vigyük a mi művésztünk természetes fejlődését.” Ez a szándék a Közép-Kelet-Európában akkoriban (a modernizmus előretörésekor) több helyütt is felbukkanó „megkésztettség”-tudattal függött össze, s mindkettővel a nemzeti önérzet felerősödése, sőt, a bizalom valamely saját (helyi) kezdeményezés erejében a művészet területén: ha a művészeknek sikerül „önnön létezésük lényegét kifejezni, akkor a művésztünk magától cseh művészetté lesz, sőt, sokkal inkább azzá lesz, mint azoké, akik a nemzeti jelleget pusztán a vi-

seletben és a hímzésben mérik”. Igényelték a nyilvánosságot, az együttműködést és támogatást a társadalomtól, „hogyan végre otthon” lehessenek. Ennek pedig velejárója volt a „cseh jelleg” kifejezése.

Sucharda a cseh művészet megkésetttségét azzal indokolta, hogy „a képzőművészetnek sokáig nem volt elég mersze a saját lábára állni, [...] sokáig nem jutott el az eredeti kifejezéshez”.¹⁰ Okát a természet (valóság?) mint a művészet mindenkor forrása mellőzésében látta. Josef Mánes nevét viszont azért tűzték zászlajukra a fiatalok, mert XIX. század közepi, németes zsánerképeiben megjelent és egyedi formát öltött az „álmodozó szláv lélek”. A századvégi gyors fejlődés „és a múlt között [azonban – KK] van egy rés, amely nem lett kitöltve. A cseh nemzet lassanként veszít megkülönböztető jegyeiből”, ráadásul „ma európai kulturális életet élünk” – írta Miloš Jiránek

Otakar Lebeda:
Hegyi tó az Óriás-
hegységben
1896



festőművész 1900-ban.¹¹ Sucharda gondolatmenetét kiegészítve jelentette ki, hogy a „művészetnek ezt a létet kell kifejeznie” (tudniillik az európai, a kortársit), de a belülről fakadó sajátosságokkal együtt, azaz nem a szokások, népviseletek és témák, hanem a „legmélyebb alapok”, melyek közösek, biztosítják a művészetben a cseh jelleget. Mindazonáltal – a kor „dekoratív” művészetével összhangban, melyet Gauguin, illetve a pont-aveni iskola (a szintetisták) művészetével jellemezhetünk – a szerző nem utasította ki a művészetből „a nemzeti hímzés vagy az ornamentika jegyeit, hanem e dekoratív érzék lényegét ragadja meg [ti. a művész], amelyet a cseh művészet az ösztönösen pingáló szláv asszonyoktól örökölt”. Természetesen ezzel együtt „felhasználja majd a modern művészet minden vívmányát a maga erős énjének kifejezésére”.

Az így született, festőiségében autonómnak nevezhető kép példái František Kupka absztrakt sorozatai, ornamentális eredetük, gazdag, tiszta színviláguk és dinamikájuk miatt. Az ornamentals ugyanis nem köthető leírható tartalomhoz. Legalábbis Kupka (aki gyerekkorától gyűjtött népművészeti motívumokat, majd a kézművesiskolában, ahol tanult, elsajátította a motívumok elemi alakzatokra redukálásának módját) nem azt kereste, hanem a motívumszerkezetek dinamikáját, mely az életével lehet azonos. Tiszta, független, növekvő képi ritmust („organizmusokat”) épített belőlük Párizsban, az 1910-es évektől. (Hasonló eljárással kísérletezett a 90-es években a lengyel Wyspiański. A magyar művészetben pedig – néhány kivételtől eltekintve – a motívumok eredeti, tárgyhoz kötött érzéki/színbeli gazdagsága győzött.¹²) A népművészet 1910 körül (a törzsi és a középkori művészettel együtt)

már egyetemes értékként és az új művészet egyetemes forrásaként jelent meg a Brücke és a Blaue Reiter német (expresszionista) művészcsoportok kutatásaiban (az utóbbi *Almanach*-jában is, 1911), többek közt Kandinszki-nak is köszönhetően.

A nemzet és a népművészet összefüggésének kérdését a Monarchiában legkomplexebben a három birodalom által széthasított Lengyelország maradványában, Galíciában fogalmazta meg a festő és költő Stanisław Wyspiański. Addig is foglalkozott a nemzeti létproblémával, de klasszikus és egyetemes kultúrákéval és drámákkal összefüggésben. (*Átok* című művében a keresztény/görög kultúrával a „primitív” galíciait szembesítette, mely – a kollektív tudat révén – erőteljesebbnek bizonyul az előbbieknél. A *Légió*-

ban a megidézett lengyel romantikus költő ókori – antik és keresztény – személyiségek képében lép fel, akik a tudatát jelenítik meg. A romantika eszméi kerültek így terütekre, melyek azonban a kortárs nagy létkérdésekre nem adtak választ.¹³) *Menyegző* című drámája a nemzet közös történelmén keresztül kultúrája jövőjének témáját vetette fel egy parasztlány és egy városi értelmiségi házasságának keretében. Bemutatója a Wyspiański tervezte jelmezekkel és díszletekkel, a jelenetek gyors váltakozásával, múlt és jelen egyidejűségével és alapvetően különös kiindulópontjával elementáris hatást fejtett ki Krakkóban (1901).

A cseh írásokban felmerült, nemzeti érzelmekre vonatkoztatható „önnön létezés” és „legmélyebb alapok” kifejezések pedig a lélekkel összefüggésben letek magyarázatot a Közép- és Észak-Európában ismert teoretikus,

az ugyancsak lengyel Przybyszewski értelmezésében: az energiaként működő „meztelen lélek”, a kor kulcsfogalma a nemzetre alapozott az említett régiókban: a művész „belőle, szülőföldjéből meríti életerejének legjavát”.¹⁴ Az Ifjú Lengyelország manifesztuma az eluralkodó materializmussal szemben lépett fel az érzésre hivatkozva: „Szeretünk mindent, ami hazai, hiszünk abban, hogy nemzetünk nagy jövő előtt áll, legfőbb vágyunk, hogy életünk végéig Hazánk dicsőséges felemelkedését szolgáljuk. Szeretünk mindenkit, [...] – és mindig azokkal tartunk, akik [...] felemelkednek a lélek magaslataira...”¹⁵ Ignacy Matuszewski a *Művészet és társadalom* című cikkében (1899) ugyanis azt írta: „a művészet nem ítélkezik, és nem ró ki büntetést, ugyanakkor hatalmas pszichológiai-erkölcsi távlatokat nyit” azzal, hogy „lelki megrázkódtatást idéz elő”.¹⁶

Egy harmadik, kifejezetten művészi módszerre is felhívom a figyelmet: Wyspiański a *Menyegző* vízióit (az udvari bolond és a kísértet, valamint kísértetsereg történelmi alakjai mellett a paraszti élettel és munkával összefüggő Szalmabáb megjelenését) a művészi látomás őseivel: Dante *Poklával* veti össze. A tárgyból vizionált lény és a megelevenített legendák így a személyes és a társadalmi valóság kritikus megfogalmazóivá váltak. A Közép-Európáról író lengyel történész, Piotr S. Wandycz *A szabadság ára* című könyve szerint – és már a fentiek következtében is – 1905 után „egyre inkább kialakult valamifajta összlengyel jelleg [...] Ezt a jelleget az egységes lengyel kultúra tartotta fenn.”¹⁷ Ebben a *Menyegző*nek döntő szerepe volt.

A nemzet mint eszme és a művészet nemzeti karaktere (a népművészet, a lélek és a múlt víziói révén) a XIX. század végi Monarchia említett országaiban szervesen függték össze a megújulásukkal, függetlenedésük szándékával. A megújulás modernizálódást jelentett, szellemi, társadalmi és festői értelemben (lásd a tájkép intenzitását, nézetváltását), mely utóbbiba beletartozott az eredetiség is – egyéni és közösségi értelemben.

II. A moderniségről

A Monarchia története a modern koréval esik egybe, noha az egyetemes és a helyi szorosabb összefüggését érzékelő kutatások a modern kor kezdetét a felvilágosodással hozzák összefüggésbe.¹⁸ A képzőművészet-történetben/stílustörténetben azonban később kezdődtek a változások, és belülről fakadtak. A közép-kelet-európai rendszerváltások után megindított regionális kutatások először a XIX–XX. század fordulója köré összpontosultak,¹⁹ épp ezt a kort tekintve a modernizmus kezdetének. A *Közép-Európa művészete*

a *századfordulón* című program forrásszöveg-gyűjteményének²⁰ időkerete 1890–1914. Ez az időszak jóval rövidebb a Monarchia történeténél, s a következőkben én sem foglalkozom a naturalizmusokkal, melyek – a historizmus után és mellett, az 1870-es évektől kezdődően – új fejezetet nyitottak az OMKT kiállításain is nyilvánossá vált magyar és közép-európai festészet történetében.²¹ Ez nemcsak a műalkotások átalakuló, történelmiből társadalmivá váló tematikájával, a szociális érdeklődés megjelenésével indokolható, de a lélek ontológiai szerepének hangsúlyozásával is a műalkotásban (például: együttérzés), amire a *hangulatfestészet*



Max Švabinský:
Lelkek
egyesülése
1895

fogalmát vezette be a művészettörténet-írás. Eszközeit és módszereit tekintve lehet impresszionisztikus vagy naturalisztikus, szimbolisztikus, sőt, historizáló is, összhangban az európai festészet egymást váltó, illetve egymás mellett élő izmusaival; a lényeg az, hogy nem stílus-, hanem típusfogalom, a műv(észet) ontológiája, belső funkciója és létmódja szerint. Akár a stílustörténet végét is jelentheti (az izmusokkal együtt), s ez önmagában elég indok lenne arra, hogy egy új (modern)

kor eljöttét regisztráljuk. Sármány Ilona, *Az első aranykor* című kiállítás kurátora mindenesetre a hangulatfestészethez köti regionális modernségkonceptióját, mely összefügg a régió politikai modernizálásának második, az 1848-as forradalmak utáni lecsendesülést követő hullámával s egyúttal a francia izmusokkal is.²² Hogy ezekkel egyenrangúnak tekintjük-e vagy csupán gyengébb változatuknak, a fogalomhasználatától függ. A hangulatfestészet tehát a modern művészeti kánon szerves része. Lehetetlen ezzel nem egyetérteni, még



E. Filla:
A Doszto-
jevskij-
olvasó
1907

ha a festészeti változások nem olyan átütőek is benne, mint a francia izmusokban. A közép-európai régió művészeti sajátossága és fogalomhasználata a nemzetközi modernség mibenlétét árnyalja, nélkülük ez éppúgy nem érthető meg teljességében, amint a modernség jelenléte sem a monarchia művészetében. A magam részéről mégis a hangulatközpontúságot felváltó jelenségekre terelem a figyelmet.

A Monarchia művészeinek harmadik generációját – „a modernizáció újabb hulláma”, felgyorsulása és a posztimpresszionizmus idején, az 1890-es években²³

– Sármány az egyéni művészetfelfogások és az egyéniség jelentőségének térhódításával, a városi kultúra középpontba kerülésével s a művészetek összefonódásával jellemzi.²⁴ Az *individualizmus* ontológiai fogalom is lehet. Analógiája a posztimpresszionizmus-centrikus modernizmusfelfogás,²⁵ melyben a modern az avantgárd fogalmával keveredik. Csehországban akkor egy nagy, tudatos szemléleti és generációs váltás történt. Ugyan koronként a cseh kutatók más és más periódusokat különböztetnek meg modernként a cseh művészetben: a még a közelmúltról író Václav M. Nebesky 1905-től 1933-ig mutatja ki a jelenlétét, később Miroslav Lamač az avantgárd kezdeteivel azonosította a *Moderne tschechische malerei* című munkájában, és 1907-et tartotta fordulópontnak, napjainkban pedig előszeretettel kötik a cseh kubizmus egyedülálló jelenségéhez (1909–1925).²⁶ A cseh művészet- és irodalomtörténeti források szerint viszont már a század végén radikális fordulatra készültek a művészek. Ezt mégis stílustörténeti szempontból közelítették meg később (a szecesszió/art nouveau, szimbolizmus és impresszionizmus egyidejű jelenléteként),²⁷ amit árnyal(hat) – más hangsúlyokat teremtve – a művészet autonómiáját vizsgáló nézőpont. Mindez kellően gazdag táptalaja egy új korszak indulása feltételezésének.

1.

Ez részben az intézményrendszer szemléleti elavulásával és új szerveződések születésével (az említett Mánes Kör és lapja, kiállításai – lásd párhuzamként nálunk a Műcsarnok alternatíváját kínáló Nemzeti Szalont [1894], Krakóban az Ifjú Lengyelország csoportot és a *Sztuka* folyóiratot), valamint az individualizmus megjelenésével járt együtt: a művész kiemelte magát a társadalomból, egyedül az emberi szellemben és az egyéniségben bízva, s messze eltolta magától az ellenségesnek képzelt tömegeket is.²⁸ Mögötte a kereszténységet, de a XIX. század szocialisztikus elképzeléseit, sőt, Darwin új világ- és emberképét is elvető Friedrich Nietzsche felforgató gondolatai álltak; tömegellenességét az irodalomkritikus Arnošt Procházka már az írása címével (immoralitás) is közvetítette. Szerinte az individualista művész/et új, mert ember alkotta világot hozhat létre, ha befelé fordul: az egyéni lélek katartikus élményeit tekinti az alkotás forrásának, energiaként, mely mindenfajta szabályt mellőz. (Másutt, például Lengyelországban fogódzókat keresett a teremtett világ egyetemes működésében is.²⁹) A lélek ismeretlen területeinek művészi megjelenítésével együtt járt a művész/et fogalmának újraalkotása, önmegismerése és autonómiája jegyében.

Ismert stílustörténeti kategória nincs erre a „kereső” művészetre, melyről a Mánes első kiállításán Sucharda azt mondta: „vannak tisztán festői gondolatok”, mivel „[s]ok érzést képtelenség szavakba önteni, de ecset segítségével vászonra lehet vinni”. Ennek pedig „egyetlen mértéke” az, „hogya a mű milyen hatással van ránk, (s) csak egyetlen feltételt szabunk: az egyéniség művészi őszinteségét, amellyel a kifejezés során győzedelmeskedik az anyag felett”. Az akkori fiatalok, az 1870-es években születettek „a művészetben az újat keresik, valamit, ami a sajátjuk”.³⁰

A kezdetek olykor brutálisan hevesek voltak: kirohanások a létező (cseh) művészet ellen, hivatkozások nyugati példákra, melyeket közölt a *Moderní revue*, és amelyek (Odilon Redon, James Ensor és Edvard Munch művei) – más- és másként, de – szakítottak minden korábban ismert művészettel. Közülük Munch gyakorolt maradandó hatást a cseh művészek két generációjára is. Max Švabinský a *Lelkek egyesülése* (1895) című, kétalakos festményén szenvedélyes, Munch *Vámpírját* idéző, a nő hajából mint forrásból kiinduló és véget nem érő (mitikus-expresszív, valóságként megjelenő) vörös formába zárta a két alakot. Noha csak tanulmánynak tekintik e képet, épp az ecsetvonások szaggatott, rajzos jellege, a természeti környezet főként pettyekkel jelzése – azaz nem anyagias vagy testies, mégis festői megoldások (és szimbolikus elemek: a nő haja, csukott, benső látásra utaló és a fiatal férfi tágra nyitott szeme) – zaklatottá teszik a két-féle „lélek” kompozícióját. (Festőileg akár párhuzamaként is említhetők Gulácsy Lajos hasonló megoldású, későbbi kettősképei: a „bűnös” *Paolo és Francesca* [1903] rajzossága vagy az ugyancsak Munchre, *A csókra visszavezethető Extázis* [1908] egymásba kapaszkodó, testüket-formájukat vesztett alakjai a vibráló festékpöttyökkel meglevevített környezetben.³¹) Munch radikális tényyszerűségétől eltérően azonban a befejezetlen vagy formátlan „formák” érzések vizualizációi, melyekre az expresszió szót szoktuk használni. (Švabinský művén a „fogságba ejtett” és rémült férfiarc nietzschei teóriára utal: a nemek közti ellenséges viszonyra, melynek áldozata a férfi.)



Švabinský egy másik, alkotói helyzetet megjelenítő képe a művészettel kapcsolatos. *Rodin ihletése* című szénrajzán (1902³²) a művészetet inspirációból és vágyból eredezteti, nem a valóságból: a francia szobrász szembenéző portréja fölött két alak (Ámor és Psziché?) látszik, a légből úszva. Víziót jelenít meg tehát Švabinský, ezzel jellemzi a művészi alkotófolyamatot. Idézi a korábbi festményét és magát Rodint is: az „úszó”, férfiarcú angyal ugyanis rémült és tehetetlen (szárnya, s nem karja lévén nem is tudja ölelni az őt magához húzó nőt, de vele tart az ismeretlen világba, mint Paolo Francescával Dante *Purgatóriumában*, Munch *Találkozás az úrben* című színes litográfiáján és Rodin művén, *A Paradicsom kapuján*). „Az ilyen lelkiállapot feldolgozásának irodalmi példája Dosztojevszkij [...] Ismerte azokat a folyamatokat és érzéseket, amelyek akkor születnek, amikor az ember egy

másik lényel kerül kapcsolatba, amikor a félelemtől, fájdalomtól, a szenvedélytől vagy a kéjtől remeg a lelke – s e tapasztalások pillanataiban új költői értékeket és formákat alkotott.”³³

Mivel hasonló férfitelkintettel Jaroslav Panuška groteszként elkönyvelt *Bolond álom* című rajzán is találkozhatunk (1900),³⁴ melyen egy szellemalak a férfi agyát bányássza ki, feltételezhetjük, hogy a szörnyeket és kegyetlen cseh népmeséket előszeretettel festő-illusztráló fiatal művész bizarr/horrorisztikus rajza – együtt az említett művekkel – közös témát és érzésvilágot elevenít meg: a férfi/ember félelmét a(z új) világtól³⁵ az individua-

**Csontváry
Kosztka
Tivadar:
A Panaszfal
bejáratánál
Jeruzsálemben,
1904**

lizmus közösség nélküli korában. Lehetnének közép-európai társadalomlélektani látletek (mint Mednyánszky László karikás szemű, jelzetlen környezetükbe olvadó csavargói az 1890-es években), különösen, ha a bécsi és a német művészeti életben otthonra talált cseh művészek munkáit is figyelembe vesszük. Alfred Kubin 1900 körüli első, redoni látomásai tusrajzok, litográfiák az ember halálfélelméről, kozmikus magányáról, kegyetlen önszemléletéről (*Iszonyat, Ember, Önreflexió* stb.). Ezek a víziók megteremtették a kép szabadságát is: új kompozíciós-képszerkezeti lehetőségeket, művészeti eszközöket/médiumokat emeltek ki (melyek közt az „anyagtalán” rajz és grafika, a papír döntő szerepet játszanak), s a költői, de a lélekállapotokat olykor külső nézőpontból is figyelő, azokra esetenként gúnyosan reflektáló alkotói szemlélet együtteséből groteszk képek születtek. Az ellentétes értelmezést nem titkoló művek a világot abszurdnak mutatják,³⁶ építve az elfeledett műfaj festői hagyományaira is (Bosch, Cranach, id. P. Bruegel). A Csehországból Bécsbe, majd Párizsba költözött František Kupka, aki a korszak spiritualizmusának ismert motívumait használta (Bécsben az életreformerként elhíresült festőn, Karl Diefenbachon keresztül, Párizsban a teozófia útján került velük kapcsolatba) *Metafizikai kérdések* címmel összefogott művein (*Fekete idol*, 1900, *A csend útja* című színes rézkarain és akvatintáin, 1900–1903), s a szörnyszimbolika mellett elsősorban a spirituális keresés, meditáció útját képiesítette titokzatos szfinxek sötét és végtelen so-raival, olykor a groteszkkal mutatta meg/tette kérdésessé az ember, a rajzoló művész mivoltát és helyét a világban. *Íme, az ember* című litográfiáján (1900) egy majom rajzán jelenik meg az első emberpár. A Darwin nyomán kiváltságait vesztett ember nemcsak teremtményként, hanem mint az ábrázoló művész/etek alfája és ómegája is nevetség tárgya: egy szfinx nézi bölcs mosollyal az „alkotás” folyamatát. (Vele, mitikus és spirituális jelentésével meg is kérdőjeleződik Darwin új világképe.)

A groteszk különös jelentőségre tett szert a korszak cseh művészetében. Még az idősebb mesterek is felelevenítették régi témáit (Hanuš Schwaiger: *Boszorkányszombat*, 1892), melyeket a fiatalabbak kortárs helyzetekre írtak át (Josef Váchal: *Spiritizta szeánsz*, 1906), hogy az elszabadult embervilágot megjeleníthessék. (Van ennek festői példája is: a lengyel Ferdinand Ruszczyk *Máglyák* című felülnézeti képe.) A pokol kapuit idéző, ördögi vi-gyortól deformált arcok mint víziók (Karel Hlaváček: *Kitaszított*, 1897) vagy a megsokszorozott kitátott szájak (F. Kupka: *Általános választójog Belgiumban*, 1902) az emberség nyomait is eltörlik a világból: a tömeg „állati”

mentalitása borítja a földet (Váchal: *Feketemise*, 1911). Megjegyzésre érdemes, hogy amint a kortárs művészetet felkaroló lapok kezdetben irodalmiak voltak, szerzőik irodalomkritikusok, úgy a groteszk képek alkotói közt többen íróként is ismertek (Váchal, Hlaváček, Kubin).

Az 1890-es évekre totálisan megrendült világban az ember bensőjének és kétségeinek képi megjelenítése tehát a vízió és a groteszk felelevenített műfajaiban történt, expresszív módon. A tárgyi realitások utánzásától elszakadt, belsőből fakadó kép művészi eszközei, az új fizikai és spirituális nézőpontok (a reflexiót is beleértve), a felszabadult képmező a művészet saját erkölcsiségéből (őszinteségből) és energiából fakadtak, s a képalkotás autonómiája felé mutattak. „L’art aspire à se spécialiser en lui-même” – írta egykor Nebesky erről az időszakról.

2.

Ez a gomolygó sokszerűség még nem az áhított új művészet (stílus?) volt, melynek akarása (ismét schopenhaueri-nietzschei gondolat!) nem gyengült az évtizedek során. Procházkánál majd’ tíz évvel később az ugyancsak irodalomkritikus, F. X. Šalda a látással megáldott művésszel foglalkozott igencsak dinamikus írásában:³⁷ „Az újban folyton újat látni, ugyanazt a tárgyat napról napra másként látni, mindennap igényelni a látását, mindennap birtokba venni valamit annyit jelent, hogy nap mint nap új világot teremtünk magunknak”. Eszerint részben „világot teremt” a művész – s ez igazán hősies nietzschei tett –, a műve önálló valóság, de a XX. század elején jobban kötődött a tárgyas világhoz, mint elődei, akiket a lélek/élet és az univerzum/a teremtett világ összefüggései is foglalkoztattak.³⁸ A folyton „pezsgő” és „vérző” világgal együtt érző látás a művészet, „a világ és az élet örök felszabadítója, fiatalítója” – írta Šalda. Az új pedig csak a művészetben születhetett, hiszen a modern tudomány és következményei szőröstül-bőröstül bekebelezték a világot. Ezért Šalda „gyűlöletesnek” mondta a „tudós söpredéket”, és a művészt tekintette a világ egyedüli ismerőjének, aki „becsületes primitivizmussal” látja és láttatja a dolgokat, a világot. Ezért „[a] művészetet el kel foglalni, [...] nap mint nap újra ostromolni”.

Šalda forradalmi hevületű manifesztumát az irodalom- és művészetkritikus Miloš Marten elmélkedő – dialógus formában írt –, *Stílus és stilizálás* című könyve követte.³⁹ „A művészi alkotás keletkezése szerves, egységesen haladó folyamat”, azaz nem választható szét formára és tartalomra, illetve más, az analitikus tudományoktól kölcsönzött fogalmakra, melyek a modern stílus/izmusfogalmaknak is alapjai. „A festő vonalakban

és színekben gondolkodik, a zenész hangokban, a költő ritmikus és összekapcsolt szólancokban. [...] Az anyagot *stilizáció* útján veszi teljesen birtokába; tudatosan vagy ösztönösen, miközben megszabadul mindattól, ami arra emlékezteti, hogy másképp is létezhetne, mint a művészi képzeletben.” Így „a forma a tárgyakból kiszabadított szellemi, szabad forma” lesz.⁴⁰ Az újabb művészcsoporthoz, a prágai Nyolcak (1907–1909) egyik alapítója, Emil Filla pedig *A neoprimitivizmus erényeiről* értekezett,⁴¹ amit a forma születése feltételének tarthatunk. A középkor festészetéhez hasonlítva céljait, a valóság sokszerűségének egyszerűsítéséről írt, „amely a sokat egységgé sűríti”. Azaz az igazi alkotó a világmindenség működésének törvényeit, s nem a részleteit látja; ezeknek rendeli alá magát, hogy új „értelmezési konvenciót” hozhasson létre.

Stilizáció, primitivizmus, egyszerűség és a korábbi „meztelen lélek”, őszinteség, valamint a tárgyilagosság, az anyag sugárzása, „a dolgok fájdalmas lecsupaszítása”⁴² rokon fogalmak, és nem stílus, de a kép olyan redukcióját jelentik, mely ismét közössé – a közösségévé – teheti a művészetet. Ez már nem individualizmus. Amint alapjaiban nem lehet az a közös tájban gyökerező és a lengyel vagy magyar tájfestészetben született expresszív vagy absztrakt kép (F. Ruszczyk, Tornyai János). Mellettük és a már említett „primitív”, közösségi kultúrákból eredő forrásokon kívül művészeti gyökerei a francia posztimpreszionisták (Cezanne, Gauguin, Van Gogh). Életműüket a magyar művészetkritikus, Fülep Lajos is akkoriban nevezte primitívnek (noha egyéni látásból és lélekből, de az anyagból is fakadónak, elementárisnak),⁴³ mely valamiféle stílus felé is mutat.⁴⁴ A stílus ebben az értelmezésben az a valami, ami konvencionalizálódni képes, így megszünteti a közösség fájdalmas hiányát. A látás, érzés és az anyag művészek által is regisztrált egysége⁴⁵ túllép a csupán a lélekből megszólaló individualizmuson az önálló valóságot (formát) előállító, autonóm művészet közös ügye felé. Cezanne, Gauguin és Van Gogh a magyar Nyolcak (1909) és a negyedik modern cseh nemzedék forrásai voltak. Antonín Procházka, Vincence Beneš, B. Kubišta képei (1907–1911) a cezanne-i csendélet- és táj aktokkal-konceptió elsajátításának tűnnek, Otakar Kubín *Krumpliszedése*

(1907–1908) pedig a Gauguin-kör legprimitivistább kezdeményezője, É. Bernard primitivizmusának. Közülük a budapesti Nemzeti Szalon és az 1908-ban nyílt új kiállítóhely, a Művészház magyar Nyolcakat is befogadó (nemzetközi) kiállításain Kubišta képei szerepeltek.⁴⁶ E. Filla azonban az érzelmi gesztusokkal telített, elementáris primitivizmus: a drezdai Die Brücke csoport (1905–1913) expresszionizmusának híve lett. Vincent van Gogh mellett a korábban is példakép Ensor és Munch (akinek a Mánes rendezett nagy kiállítást 1905-ben) tragikus világszemlélete éppúgy jelen van művei titokzatos történeteiben, mint a kép lehetséges redukciója: az alakokat csupán a mozdulatukat megragadó körvonalakkal jelenítette meg síkra redukált térben, lendületes ecsetvonásokkal és foltokkal jelzett környezetben (*A Dosztojevszkij-olvasó*, 1907, *A szív ász*,⁴⁷ 1908). Antonín Procházka utcaképein (1907,



Bohumil Kubišta:
Tájkép Prága környékén / Kőbánya
1910
Kiállítva
Budapesten,
1913

a Brücke kedvelt témája) a mozgás a valódi téma, amit csupán néhány energikus ecsetvonással felvitt alakok sokaságával, hasonlóan jelzett színterekkel és a megszokott téri koordináták helyett szét- vagy összetartó (dőlt) csoportokkal jelenít meg, akár a belső mozgást kifejező heves tömegjelenetein (*Krisztus kiűzi a templomból a kufárokat*, 1909). A látszólag nyugodt csoportkompozíción a kártyázók belső ecsetvonásokkal dústított testisége (1908) Bohumil Kubišta nagy, sík színformáinak az ellentéte, melyek kontúrjai a teljes képfelületet mozgásban tartják (*Kártyázók*, 1909). Kubišta a Fillaét folytató gondolatmenetével (*A modern idők szellemi alapja*) igazolta a cseh expresszio-

nizmus átütő hatását: az élet és az élettelen anyag minden megnyilvánulását meghatározó mozgás ereje, az energia a világ legbensőbb lényege, a mű ennek a megtestesülése: teremtés.⁴⁸ Szembeállítva az ateista és a teista vallásokat (sic!), tudományos és filozófiai érvekkel támasztotta alá a sajátjait: az „akciós erők központja” az (ateista) egyéniség, aki nem veti alá magát az isteni hatalomnak, és így fel tudja ismeri a modern világ lényegét, ami nem más, mint a társadalmi „gravitáció”. Példája „az új ember, a »materialista« társadalom apostola, Walt Whitman” és életteli (írói) realizmusa. Mellyel összevethetjük Csontváry Kosztka Tivadar intenzív színvilágában és primitivizmusában megjelenő energetizmusát, csakhogy ő a teremtett világ mellett a teremtetőjében,⁴⁹ illetve az ősi kultúrák hitében, az állandóságban is bízott (*A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben*, 1904), s ezt meg is jelenítette. Festészete ezért a magányos, „nagy primitivistákéhoz” tartozik, illetve – velük együtt – a Művészethez, mely állandó, mint az idő és a tér, csak az ember látja koronként másnak és másnak.

A Nyolcak egy kubo-expresszionistának is nevezett átmeneti periódusa⁵⁰ után, mely a festészetben rokonítható a magyar Nyolcak és az aktivisták „stílusával”, megszületett és a vizuális művészetek minden ágát áthatotta a cseh kubizmus. Ez volt az autonómia akarásának beteljesülése: a stílus/a művészet, mely különös, szoros kapcsolatban áll a közösséggel: a nemzetivel és a nemzetközivel egyaránt.

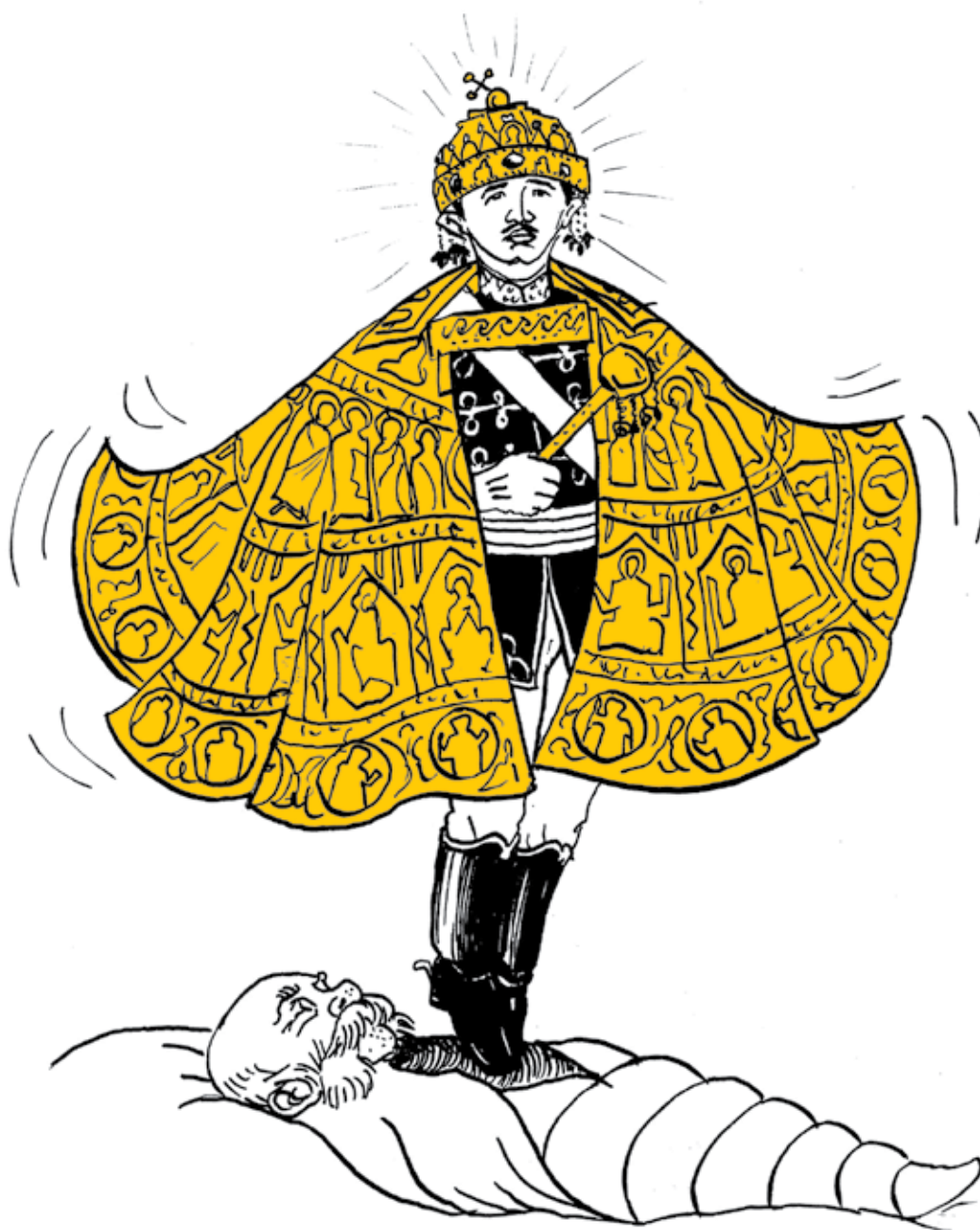
JEGYZETEK

- 1 HOWARD, Jeremy: *Art nouveau: international and national styles in Europe*. Manchester, Manchester University Press, 1996
- 2 *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational context*. Eds. WÜNSCHE, Isabel, New York, Routledge, 2018
- 3 SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: *Az első aranykor. Kiállítási katalógus*. Bp., Műcsarnok, 2016
- 4 Például PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Bp., Balassi, 1998. A századforduló „kapcsolatairól”: *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgarde között*. Szerk. F. DÓZSA Katalin, Bp., Budapesti Történeti Múzeum, 2004
- 5 E kettő összefüggéséről GULYÁS Gizella: *Délvidéki művészek és Nagybánya 1896–1918*. Tóthfalu, Logos, 2002
- 6 HORWARD: *i. m.* (1996) mellett *A modernizmus kezdeti Közép-Európa építészetében*. Szerk. KESERÜ Katalin, HABA Péter, Bp., Ernst Múzeum, 2005
- 7 KESERÜ Katalin: *Hegyek és mítoszok, avagy a hegyek vál-*

tozó jelentése a magyar művészetben = Közösség, kultúra, identitás. Szerk. PAP Levente, TAPODI Zsuzsa, Kolozsvár, Scientia, 2008, 215–231.; KESERÜ Katalin: *Északi kapcsolat = Az Osztrák-Magyar Monarchia mint művészeti színtér. II.* Szerk. SÁRMÁNY-PARSONS Ilona, SZEGŐ György, Bp., Műcsarnok, 2017, 124–143.

- 8 SZABÓ Ágnes: *Cseh és lengyel képzőművészek az OMKT nemzetközi tárlatain 1861–1896* = Uo., 89–107.
- 9 A Mánes Kör első kiállítása. *Volné Směry II.*, 1897–1898, 231–236.
- 10 A kiemelés itt és a továbbiakban is tőlem származik.
- 11 JIRÁNEK, Miloš: *Művészetünk cseh jellege = Radikální Listy, VII.*, 1900, I., 4. sz., 1–2.
- 12 Kupka művészetének ornamentális gyökereiről lásd MLÁDKOVÁ, Meda: *Közép-európai hatások František Kupka munkásságában = František Kupka. Kiállítási katalógus*. Bp., Közép-európai Kulturális Intézet, 2001, 9–17.; Wyspiański ornamentikájáról és a magyar népművészet jelenlétéről a festészetben lásd KESERÜ: *i. m.* (2017).
- 13 SPIRÓ György: Stanisław Wyspiański = *Stanisław Wyspiański. Drámák*. Bp., Európa, 1989, 406–411.; Uő: *A közép-kelet-európai dráma*. Bp., Magvető, 1986, 210–215., 223–240.
- 14 Stanisław Przybyszewski, Krakkóba hazatérve megjelentette manifestumát: *Confiteor = Życie*, 1899, 1. sz.
- 15 QUASIMODO (Artur Górski): *Az Ifjú Lengyelország = Życie*, 1898, 15–19., 24–25.
- 16 MATUSZEWSKI, Ignacy: *Tygodnik Ilustrowany*, 1899, 10–12. sz.
- 17 WANDYCZ, Piort S.: *A szabadság ára. Kelet-Közép-Európa története a középkortól máig*. Ford. BOJTÁR Péter, Bp., Osiris, 2004, 177.
- 18 *The Nineteenth-Century Process of „Musealization” in Hungary and Europe*. Szerk. MAROSI Ernő, KLANICZAY Gábor, Bp., Collegium Budapest, 2006
- 19 A CEEPUS keretében, három hároméves periódusban, 1993-tól. Kutatásvezetők: Andrzej Szczerski, Keserü Katalin. Résztvevői a krakkói Jagello, a budapesti ELTE, a pozsonyi Comenius, a prágai Károly Egyetem.
- 20 A magyar képzőművészet területéről az anyagot STIMA Klára és BEREZ Ágnes gyűjtötték, a csehet Jindřich VYBÍRAL, fordította JÁRMY Katalin. KOPÓCSY Anna szerkesztette publikussá:
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexbfe2.html?option=com_tanelem&id_tanelem=681&tip=0
- 21 SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: *Az első aranykor című kiállítás koncepciója*. Bp., Műcsarnok, 2016
- 22 Legutóbb például a Yale Departments of the History of Art

- and French és a Yale School of Art 2013-as konferenciája (*Naissance de la peinture moderne*) 1863-mal, azaz Édouard Manet *Olympia* és *Déjeuner sur l'herbe* című, a Salon des Refusés-ben kiállított képeivel kezdte az európai modernizmus történetét.
- 23 SÁRMÁNY-PARSONS: *i. m.* (2016), 70–71.
- 24 SÁRMÁNY-PARSONS: *i. m.* (kiállítási katalógus, 2016), 112.
- 25 A posztimpresszionizmus mint forradalom értelmezését lásd például NEBESKY, Václav M.: *L'art moderne tchécoslovaque*. Párizs, Librairie Félix Alcan, 1937, 8–9.
- 26 NEBESKY: *i. m.* (1937); LAMAČ, Miroslav: *Moderne tschechische malerei*. Prága, Artia, 1967; a *Kubismus in Prag*. Ed. SVESKA, Jiri, VLČEK Tomáš, Düsseldorf, Kunstverein, 1991
- 27 HARTMANN, Petr: *Bevezető = Cseh grafika és kisplasztika 1900*. Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1977
- 28 PROCHÁZKA, Arnošt: *Erkölcstelenség a művészetben = Moderní Revue, I.*, 1894–1895, 117–118.
- 29 Az individualizmus lengyel változatáról KESERÜ: *i. m.* (2017), 128–130. Nálunk Lyka Károly az *Athenaeumban* foglalkozott az individualizmussal, merőben másként, 1893-ban.
- 30 A Mánes Kör első kiállítása. Ld. 9. jegyzet.
- 31 Ebbe a sorba tartozik a füstölő illatától egyformán elbódult szerelmesek képe az Éden almafája alatt Gulácsy Lajostól: *Varázslat*, 1906–1907.
- 32 Rodin műveiből – cseh szobrásznövendékei révén – 1902-ben kiállítást rendeztek Prágában.
- 33 KUBIŠTA, Bohumil: *A modern idők szellemi alapja = Česká Kultura, I.*, 1912–1913, 52–56.
- 34 *Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století* [Kiállítási katalógus]. Szerk. POMAJZLOVÁ, Alena, Prága, Galerie Hlavního mesta, 1987
- 35 Lelki vagy testi, szexuális okokból, a magára figyelő egyéniség világidegenségéből, a magány szorongásából.
- 36 POMAJZLOVÁ: *i. m.* (1987), 3.
- 37 ŠALDA, František Xaver: *Hősi látás = Volné Směry, VI.*, 1902, 71–74.
- 38 Lásd a Šalda írásával egyidejű, kétszeres látomást Švabinskýtól vagy T. František Šima *Látó szemek és látott szemek* című rézkarcának egymást „látó” – egymásba mélyedő – férfi és női arcát 1900-ból!
- 39 MARTEN, Miloš: *Stílus és stilizálás*. Prága, 1906. A Moderní revue könyvtára, 44. kötet.
- 40 A formát mint szellemi alkotást majd művészetfilozófiai művében abszolutizálta FÜLEP Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban = A Szellem*, 1911, 1. sz., 56–90.
- 41 FILLA, Emil: *A neoprimitivizmus erényei = Volné Směry, XV.*, 1911–1912, 62–60.
- 42 ČAPEK, Josef: *A modern kor alkotó természete = Volné Směry, XII.*, 1913, 112–113.
- 43 FÜLEP Lajos: *Cezanne és Gauguin = A Hét*, 1907. május 12.; *Paul Cezanne = Művészet*, 1907, 3. sz. = FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig I.* Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1974, 448–454., 451.; 455–463., 456.; 460–461.
- 44 Uo., 453.
- 45 JASIEŃSKI, Feliks: *Manggha*, 1901; VASZARY János: *Színnek, vonalak élete = Művészet*, 1903; ŁADA-CYBULSKI, Adam: *Lengyel művészet. Festészet. 1904–1905*; FÜST Mílán: *Párbeszéd Gulácsyról = Nyugat*, 1909
- 46 Előbb *A futuristák és expresszionisták kiállításán*, majd a *Nemzetközi posztimpresszionista kiállításon* (utóbbi a Blaue Reiter első, 1911-es vándorkiállítása volt, itt katalóguson kívül szerepelt), 1913-ban. ZWICKL András: *A Művészház nemzetközi kiállításai = A Művészház 1909–1914*. Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 165–179.
- 47 „Magyarul” kör (coeur) ásznak mondanánk, de a képen az egyik kártyázó kezében tartott szív forma a szó szerinti fordítást igényli. (A kör ász a másik játékos tartja kezében.)
- 48 KUBIŠTA, Bohumil: *A modern idők szellemi alapja = Česká kultura I.*, 1912–1913, 52–56.
- 49 *Energia és művészet* (1912); *A tekintély*; *A Pozitívum című írásai = Csontváry-emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Szerk. NÉMETH Lajos, Bp., Corvina, 1976
- 50 LAMAČ: *i. m.* (1967), 50. stíluselnevezése. Ma már megkérdőjelezzük érvényességét. Lásd WÜNSCHE: *i. m.* (2018)



Új lepke a bábból (1916. december)

Balogh Csaba

Egy kis polémia

*Pulszky Ferenc és a Tragédia ősbemutatója*¹

■ Az utókor együtt említi Pulszky Ferencet a XIX. századi magyar történelem nagyjaival, Deákkal, Eötvössel, Kossuthal és Széchenyivel. Jogosan, hiszen Pulszky a sorsfordító időknek nem csupán tanúja, hanem alakítója is volt. Négykötetes visszaemlékezése, az *Életem és korom* méltán híres és sokszor idézett történeti forrás.² Neve a tankönyvekben is fel-feltűnik, de életútjáról, munkásságáról több mint egy évszázada nem született monografikus összefoglalás.³

Pulszky Ferenc (1814–1897) a pesti egyetemen szerez jogi diplomát, majd az 1830-as évek derekán az országgyűlési ifjak egyikeként ismerkedik meg a reformkor meghatározó alakjaival. Az első felelős kormányban Kossuth pénzügyi államtitkára, ezután Esterházy Pál, a király személye körüli miniszter mellett tevékenykedik Bécsben, majd a tárca vezetője lesz. Később visszatért Pestre: a Honvédelmi Bizottmány földművelés-, ipar- és kereskedelmi ügyekkel megbízott tagjaként dolgozik. 1849-ben Kossuth azzal a feladattal küldi Londonba, hogy támogatókat szerezzen a magyar függetlenség ügyének. Az emigrációban elkíséri Kossuthot európai és amerikai körútjára. Pulszky a kiegyezés előtt egy évvel – a király személyes engedélyével – térhetett haza Magyarországra, ezután vált a hazai politikai, kulturális és tudományos élet kiemelkedő egyéniségévé. 1869-től negyedszázadon át a Nemzeti Múzeum igazgatója, nyugdíjazása után a magyarországi múzeumok és könyvtárak főfelügyelője. Az 1870-es években nyugati mintára működő pesti szalonja a társasági élet központjává válik. Visszatérő vendégei közé tartozik Apponyi Albert, Hunfalvy Pál, Liszt Ferenc, Székely Bertalan, Than Mór, Trefort Ágoston és Herman Ottó. Pulszky országgyűlési, múzeumi és kutatói munkája mellett több nagy hírű társaság (Kisfaludy Társaság, Petőfi Társaság) aktív, illetőleg vezető tagja (Régészeti Társaság, Képzőművészeti Társaság). Külön említést érdemel, hogy 1873-tól rendes és tiszteleti tagként a Magyar Tudományos Akadémia

igazgatóságának tagja, 1886 és 1895 között osztályelnöke, majd haláláig másodelnöke. Aligha túlzott a korabeli jelző: évtizedeken át a sokoldalú és legendás munkabírá-sú Pulszky Ferenc volt a dualizmus „kultúr pápája”.

Fogas kérdés, hogy ez a kiváló és fáradhatatlan kultúr-raszervező tudós hogyan írhatta meg a *Tragédia* kritika-történetének egyik legszerencsétlenebb hangvételő és érvrendszerű különvéleményét, amely hét évtized múlva a Madáchcsal leszámolni készülő sztálinista irodalom-politika egyik hivatkozási pontjává vált.

Az 1880-as évek a *Tragédia* kritikátörténetének – az 1923-as Madách-centenáriumig ívelő – nagy korszakát nyitják meg. Gyulai Pál 1880-ban váltja valóra a költő fiának, Madách Aladárnak tett ígéretét: sajtó alá rendezi, és három kötetben kiadja Madách összes műveit.⁴ Az induló – később fényes akadémiai-egyetemi pályát bejáró – irodalomtörténész-nemzedék tagjai is ekkor szólnak hozzá először a Madách-kérdéshez: 1880-ban Riedl Frigyes,⁵ két év múlva Haraszi Gyula,⁶ 1883-ban, a *Tragédia* ősbemutatójakor, Pulszkyval egy időben Beöthy Zsolt.⁷

A *Pesti Napló*ban 1883. november 4-én közölt *Különvélemény* (Az *Ember tragédiája* alcímmel) – hasonlóan a húsz évvel korábbi Erdélyi János⁸ és a hetven évvel későbbi Lukács György-cikkhez⁹ – nem titkolja, hogy magányos álláspontot képvisel.¹⁰ Pulszky írása annyiban tér el a másik két, elhíresült különvéleménytől, hogy a szerző nem tekinti magát szakmai hozzászólónak, sőt, szinte provokatív módon hangsúlyozza kívülállását. „Tudom, hogy kritikusaink azt fogják találni, hogy igénytelen észrevételeim nem bírnak oly tudományos beccsel [mint az akadémia éves színműbírálatai], de én régen megszoktam az áramlattal szembeúszni, és el tudom tűrni a czáfolatot, még ha az unalmas volna is. Különvéleményként megjárja ezen nézetem is.” Az Akadémiától való távolságtartás csak tréfa lehet, hiszen a szerző a cikk megírásakor már tíz esztendeje a tudós testület igazgatóságának tagja.

Az helytálló, hogy Pulszky nem volt irodalomkritikus, hazai és nemzetközi szakmai hírnevet régészként, muzeológusként és műgyűjtőként szerzett, de pályája során mindvégig élénken érdeklődött a szépirodalom iránt, sőt olykor maga is írt verset, regét, novellát. Mint életrajzírója megjegyzi, az eredetileg német anyanyelvű Pulszky kamaszkorára már „mindent elolvasott, mit az akkori német és magyar irodalomban remeknek vagy úttörőnek ítélték”.¹¹ Nagy hatást gyakorolnak rá a görög-római auktorok és a német klasszika nagyjai – Kant, Herder, Goethe és Schiller. A hazai szépirodalomból a *Bánk bán* a kedves olvasmánya. Ifjúként megismerkedik, és szívélyes kapcsolatot ápol a fiatal romantikusokkal, Kölcseyvel, Vörösmartyval és Bajzával. Később cikkeket ír Petőfi verseiről és bizalmas barátja, Eötvös regényeiről. Az emigrációból hazatérve, pesti szalonjában heti rendszerességgel látja vendégül a kor két legtekintélyesebb irodalomkritikusa, Gyulai Pált és Toldy Ferencet.

Pulszky a *Tragédiában* elsősorban nem a szépirodalmi művet, hanem annak színházi előadását veszi célba. *Különvéleménye* hat héttel *Az ember tragédiája* 1883. szeptember 21-ei ősbemutatója után jelent meg.¹² Igen valószínűtlen, hogy e széleskörűen tájékozott tudós és közéleti ember Arany és Erdélyi kortársaként, Eötvös, Gyulai és Toldy ismerőseként, barátjaként korábban ne hallott volna Madách drámájáról. Annyi bizonyos: a Nemzeti Színházban – Paulay Ede átdolgozásában és rendezésében – futó darab példátlan közönségsikere nyomán ragadott tollat. Bármennyire is az indulatok vezették Pulszkyt, haragjának nem lehetett közvetlen céltablája a Nemzeti méltán tisztelt és ünnevelt főigazgatója. Óvatosságra inthette, hogy ugyanazon testületeknek (a Kisfaludy és a Petőfi Társaságnak) voltak a tagjai, egy szabadkőműves páholyba tartoznak, és Paulayt két évvel korábban, 1881-ben – színházi és műfordítói munkássága elismeréseként – a Ferenc József-rend lovagkeresztjével tüntette ki az uralkodó. Pulszky tehát igyekszik kesztyűs kézzel bánni Paulayval, de cikkének *rossz darab – hatásos előadás* alaptételével magának állított elméleti csapdát, és kritikusi felkészültsége már nem volt elégséges ahhoz, hogy ebből kiszabaduljon.

Alighanem a fentiek magyarázzák, hogy Pulszky Ferenc harcos különvéleményét laudációval nyitja. (Hasonlóan Reviczky Szevér¹³ és Vajda János¹⁴ húsz évvel korábbi, vitriolosává váló Madách-cikkéhez.) Pulszky a Nemzeti Színházat ünnepli, amely a haza közművelődési intézményei között előkelő helyet foglal el, és büszkeséggel megmutatható az idelátogató külföldieknek is, hiszen az intézmény technikai értelemben – vagyis villanyvilágításával – meg-

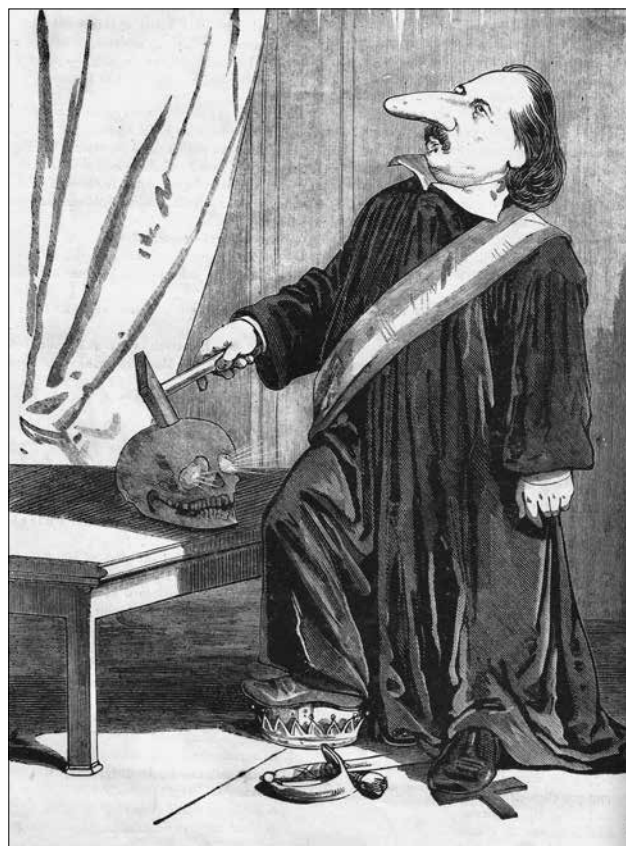
előzi a bécsi teátrumot. A színészek játéka pedig egyenesen pazar. Valóban: Paulay a Nemzeti társulatának legkiválóbb tagjaira bízta a főszerepeket: Ádámot Nagy Imre, Évát Jászai Mari, Lucifert Gyenes László alakította. Ami a rendezőt illeti: „Paulay fáradhatatlan munkássága és finom ízlésű tapintata” csak elismerést érdemel. De – fűzi tovább gondolatát a cikkíró – most mindeme kiváló művészi és technikai kvalitás rossz célt szolgál. „... az Ember tragédiájának fényes kiállításánál, ahol Paulay csakugyan olyan mennyországot rendezett be, minőt Göthe [sic!] álmodhatott, midőn Faust-jához írta azon előjátékát, melyet Madách Imrének gyengébb másolatában is vonásról vonásra felismerünk.” Azonban Pulszkyt nem a korabeli kritikusok – Arany, Csengery, Greguss, Gyulai, Erdélyi, Salamon és Szász,¹⁵ majd a pályakezdő ifjak, Alexander Bernát¹⁶ és Beöthy Zsolt¹⁷ – fő elemzői dilemmája, a Goethe-reminiszcenciák esztétikai értékelése foglalkoztatja, és nem is a *Tragédia* eszméje. Ez utóbbit gyorsan átlép: Paulay „egy kétségbeesett kedélynek ezen álmodozásait színpadra hozta, mire szerencsétlen költő soha nem is gondolt”. Pulszky Ferencet a sokadik alkalommal is zsúfolásig megtelt színház, a bemutató példátlan sikere bőszíti-aggasztja – mint hét évtizeddel később az akkori „új ősbemutató” esetében Lukács Györgyöt.¹⁸

Pulszky válaszkérésére, a cikk gondolati útja nem azért – mint maga megjegyzi – *igénytelen*, mert szélsőségesen ideologikus, hanem mert meghökkentően fegyelmezetlen, csapongó és ellentmondásoktól terhes. A különvélemény leegyszerűsíthető egyetlen tételmondatra: „Érzületünk szerint a darab minden tekintetben a reakció s epikureizmus apologiája.” De ennek kifejtése és bizonyítási kísérlete esetleges, rögtönzött. Ahogy a hasonló, pamfletszerű bírálatok esetében, itt is a kritikátörténeti előzmények időrendbe állítása segíti a szöveg jobb megértését.

Pulszky Ferenc – alighanem akaratlanul – eleveníti fel Arany és Erdélyi vitáját. A *Tragédia* melletti érv Arany *Üdvözlő szavát* idézi.¹⁹ A „kritikusok, akik az Ember tragédiájában mesterművet s lángeszű költeményt akarnak látni, azzal mentik ki reakzionárius, szerintök pesszimista irányát, hogy ez a költő szándékában nem a valóság képe, hanem azon torzkép, melyet az ördög Ádámnak mutat, hogy kétségbe ejtse. [...] A színpad e szerint három óra hosszat át van engedve az ördögnek, hadd prédikálja tanaít, hadd mutassa ki, szemkápráztató látványossággal, hogy mindaz, ami eszményes, pusztá hiábavalóság.” De Pulszky – ahogy két évtizeddel korábban Erdélyi János²⁰ és négy évtizeddel később Prohászka Ottokár²¹ – elfogadhatatlannak ítéli Lucifer tizenegy színen átívelő *történelemhamisítását*. Pulszky is vitát kezd az álomképekkel,

mert ugyanazért aggódik, amiért kritikuselődje és -utóda: az Úr végszava nem ellensúlyozza a történelmi színek borulását. Madách szereplőinek „hangzatos szavai” és Paulay látványos történelmi tablói a háttérbe szorítják a küzdelemre és a bizalomra való buzdítást. A cikkíró odaodaszúr a *literátor* Madáchnak is: Arisztotelész poétikáját semmibe veszi, gyenge Goethe-epigon, Lucifere is silány másolata Mefisztónak. A történelmi jelenetek „csak könnyen odavetett durva vázlatok, melyekbe egy pár szép frázis életet önteni nem képes. Bárhogy erőlködjék a néző, egységet még sem tud találni a mozaikszerű műben, a részletek pedig itt-ott csillogók ugyan, de sehol következetesen s művészileg nincsenek kidomborítva.” De Pulszky a nagy kérdésnél megtorpan, ahogy a *Tragédia* kritikátörténetében a kritikakülönvélemény-írók rendre. E rossz mű miért *ennyire* sikeres, hogyan lehet *ennyire* hatásos, ha alakjai (élükön az egyszerre tétlenséggel és túlzott aktivitással vádolt ördöggel) csupán halovány másolatok, és témája is utánérzés? Ezen a ponton – bár abszurd fordulat árán – Pulszky Ferenc újat hoz: a sikerért a nézőket, a színházlátogatókat hibáztatja, velük kezd vádaskodásokkal terhes vitát. „A darab tetszik mindazoknak, kik a liberalizmusban s a francia forradalom elveiben látják a világ teljes megromlásának okát, mert a mű iránya reakzionárius, s ez a mostan divatban lévő *politikai* áramlatnak tökéletesen megfelel, midőn oly világnézetet hirdet, melynek logikai következtetése azon tan, melyet különben Epikurnak szoktak tulajdonítani, hogy t. i. az élvezet az életnek valódi célja. [...] Ily világnézet, mely mindent, ami szép, nagy s nemes sárba ránt, természetesen megfelel azok észjárásának, kik az életnek más célját nem ismerik, mint hogy élvezzenek, vagy legalább azokat irigyeljék, kiktől az élvezet mindig telik.” A korabeli vitapartnereket és az utókort is kihívás elé állította a fentiek megértése. Csupán Lukács György idézte lelkesülten „Kossuth régi küzdőtársának” tiltakozását. Csakhogy ügyesen cenzúrázva: elhagyja az „áramlat” elől a politikai jelzőt – így érthetőbb a mondat.²² Azonban az eredeti szövegben szembeötlő az ellentmondás: a XIX. század második felében a (nemzeti) liberalizmust és a francia forradalmat a klerikális – főképpen katolikus – konzervativizmus hibáztatta a jelen állapotaiért. Képviselőit aligha lehet Epikurosz követőinek, hedonistáknak nevezni. A meghatározás így nem vonatkozhat a megtámadott liberálisokra, de a konzervatívokra sem, a szociáldemokraták csak később, 1890-ben szerveződtek párttá, az elődszervezetnek, az 1880-ban alakult Magyarországi Általános Munkáspártnak pedig nem volt jelentős a politikai-közéleti súlya. Így rejtély, melyik divatos – vagyis ismert, sikeres, hatalmon, illetve a hatalom kö-

zelében levő – politikai áramlatot vádolja Pulszky Ferenc, aki amúgy a hatalmon lévő politikai elit országosan ismert tagja. De ideológiai suhintása súlyosabb kérdést is felvet: vajon a *Tragédia* kiadásán és sikerén először és önzetlenül munkálkodók – Arany János, Greguss Ágost és Szász Károly – is Epikurosz tanítványai voltak? Pulszky alighanem belátta, hogy ez utóbbi nem maradhat magyarázat nélkül, de a képtelenség kényszerű indoklása nem csupán nagyobb képtelenséget, hanem fülsértő ízléstelenséget szült. „Mi természetesnek találjuk, hogy az Ember tragédiája a nemzeti élet kétségbeesett korszakában, midőn a reakció virágzott, sokaknak megtetszett s hogy a mivelt körök,



Jankó János:
Pulszky Ferenc
szabadkőműves
nagymester
karikatúrája
1872

melyek minden akciótól, minden lelkesedéstől irtóztak, mert úgy sem lesz belőle semmi, nagy meglepődéssel olvasták...” A hozzászólókat okkal bősztette Pulszky okoskodása, hiszen a forradalom és a kiegyezés között, e valóban sötét és kétségbeesett korszakban, nem volt itthon. Angliában és Itáliában élt – meglehetősen kényelmesen és zavartalanul.

Pulszky Ferenc arra is ad némi magyarázatot, hogy *valójában* miért írta meg különvéleményét. A jövőért, a haladásért és valami közelebbről nem meghatározott forradalmi lelkületért aggódik. „Szomorú jelenségnek találjuk, hogy a közönség még most is szereti, ha neki órahosszant

kimutatják, miként mindaz, a mit szépnek s nemesnek tartott, mégis csak hiábavaló; ez mutatja, hogy a mostani nemzedék nem vár, nem remél a jövőtől semmit, élvezni akar s örül, hogy találkozik költő [sic!], ki szép frázisokkal indokolja, hogy minden nemes törekvés, minden eszményi felfogás hiábavalóság.” Pulszky szemrehányásai a kortárs színházat is utoléri: nemcsak a költőnek, de a teátrumnak is az volna a feladata, hogy a szépre, a jóra, a nemesre oktasson. Ennek megfelelően az iskola, a tanítás és a népnevelés a cikk pozitív kulcsszavai. A korai Kádár-korszak marxista kritikátörténete már nem ezt vagy a reakció elleni tiltakozást méltányolta Pulszky írásában, hanem magányos elismerő szavát.²³ „... az egyetlen jelenet, amelynél [a közönség] valósággal felmelegszik, az a *Marseillaise*. Nem gondol akkor senki sem Dantonra, sem Robespierre [sic!], sem a francia forradalom torzképére, de meg van hatva s ha a szabadság himnuszát hallja, szünni nem akaró tapsokkal üdvözli melódiáját.” Csakhogy e kivételes pillanat sem Madách érdeme – Paulay álmodta ilyen lelkesítővé a párizsi jelenetet.

Pulszky Ferenc jól számolt: gyors válasz érkezett különvéleményére.

Két nappal később, 1883. november 6-án Rákosi Jenő tiltakozott a *Budapesti Hírlap* hasábjain *Pulszky F. mint kritikus* címmel.²⁴ A negyvenesztendős Rákosi bő negyedszázaddal fiatalabb vitapartnerénél, de már maga is a kulturális élet elismert alakja: drámaíró, műfordító, színházigazgató, publicista, lapszerkesztő, a Kisfaludy Társaság tagja és a *Budapesti Hírlap* egyik szerkesztőtulajdonosa. (Cikkeit – ahogy ebben az esetben is – saját lapjában -ő monogrammal írta alá.) Pályája még csak ekkor kezd felfelé ívelni, tehát még nem az, akire később a harcos konzervativizmus, a nemzeti kultúrávédelem jelképeként tekintettek. Rákosi Jenő tisztelete az 1920-as, 30-as években már kultuszba hajlott: halála után tereket, utcákat neveztek el róla, szobrot állítottak emlékének, a Horthy-éra szellemi-politikai kiválóságai – Apponyi Alberttől Klebelsberg Kunón át Schöpplin Aladárig – mondtak felette nekrológot, és tekintették korszakosnak a munkásságát.

Madách-cikkében a későbbi nagy Rákosi Jenő fő szellemi fegyvereiből három már feltűnik: a gördülékeny publicisztikai stílus, a logikus szerkesztés és a színházi jártasság – amelyek a vitát kirobbantó Pulszkyból hiányoztak. Megjegyzendő, hogy Rákosi már egy évtizeddel korábban az irodalomkritikai esszé műfajának elkötelezett híve és támogatója volt. 1871 novemberében az általa vezetett napilap, a *Reform* nyolc folytatásban és a

szerkesztőség külön ajánlásával közli az alig huszonegy esztendő Alexander Bernát első Madách-tanulmányát *Faust és az Ember tragédiája* címmel.²⁵

Rákosi Jenő 1883-as, Pulszkynek címzett tárcája szellemen, bravúros tömörséggel foglalja össze vitapartnerre zavaros különvéleményét, és pontosan azonosítja politikai ideológiáját, a negyvenes években gyökerező, forradalmi hevületű és magát „csalhatatlannak tartó” liberalizmust, amely a végletes műelemzői elfogultságot is okozta. „Az *Ember Tragédiája* nem liberális iránymű, tehát – gaz és gyom. Hogy vannak ég és föld között a liberalizmus doktrínáin kívül is dolgok, melyek figyelmünket és részvétünket méltán kéri tőlünk, többek között egy vérző és vonagló emberi szív a maga rettenetes küszködésében: azt Rotteck,²⁶ úgy látszik, nem tanítja, különben Pulszky Ferencnek is eszébe jutna.” Rákosi a paradoxonra is felfigyel: Madách politikusként, képviselőként ugyanannak a nemesi liberalizmusnak az elkötelezettje, mint Pulszky. A legmagasabb labdát pedig – rutinos publicistához méltóan – biztos kézzel üti le. „E cikk első olvasására szembeötlök, hogy Pulszky mielőtt különvéleményét megírta, se Madáchcsal magával, se művével, se a mű történetével nem foglalkozott.” Rákosi ebben a sorrendben részletezi Pulszky felkészületlenségének bizonyítékait, majd kiegészíti egy negyedik területtel, amelyben leginkább járatos: a színházzal. Hiába teszi világossá, hogy az idős múzeumigazgató különvéleménye csupán egy szellemeskedő ötlet, hiába válik megalapozottá a vád, hogy a „frivolság, fölületesség, elbizottság egyesült ereje kell hozzá, hogy valakit mind ez állítások leírására csábítsa”, kimunkált olvasat mégsem születik Rákosi tolla alatt. Az ellenérvek is sokszor esetlegesek, súlytalanok, olcsó pátoszba hajlók és valami rossz ízű személyeskedéstől terhesek. Rákosi Jenő ellenvéleményét ugyanazok a módszertani hibák ássák alá, mint a vitapartneréét. Maga sem a költőt látja Madáchban, hanem a sokat szenvedő, de idealizmusát soha fel nem adó embert. „Minden lebegett Madách szeme előtt, csak az nem, amit neki Pulszky inszinuál.” Hogy valójában mi lebeghetett a költő szeme előtt *Tragédiájának* írásakor, arra Rákosi Jenő is különös választ ad. Pulszky koromfeketére festette a drámai költeményt, ő pedig – a dráma világából igazolhatóan – harmóniával ruhazza fel. Madáchot a magánéleti és a történelmi *tragédia* „belesodorta abba a sötét világnézetbe, amelyben megfogant az *Ember Tragédiája*, és Madách lélekereje győzött a világnézetben [...] s feloldotta harmóniában a végzetes összeütközést, melybe a világgal sodortatott, s e feloldást szemlélhetővé tette művében... [...] a zseniális

mű tanítása az, hogy mikor az ember végig küzdötté mindazt, ami volt, s ami a tudósok szerint lesz, s végleg ki is ábrándul belőle, akkor még mindig olyan ruganyos, és még mindig van annyi erkölcsi tartalom benne, hogy kész és képes – újra kezdeni az egész küzdelmet. Mert az elvek és az emberek vénülhetnek ugyan, és lejárják magukat, de az emberiség mindenha ifjú marad, s új küzdelemre, új lelkesedésre kész.” Aligha szorul magyarázatra, hogy mindez a *Tragédia* zárójelenete alapján igazolhatóan, csupán Rákosi Jenő elemzői konstrukciója. Ezt támogatják a cikkben fel-felbukkanó nagy ívű,

tikai harcokban már akkor is népszerű – fogásait. Vádjai természetesen alaptalanok: Pulszky elemzése nem azért hiteltelen, mert karrierje a Nemzeti Múzeum igazgatói székéig ívelt, vagy azért, mert az emigrációban nem szenvedett annyit, mint Madách idehaza. A különvélemény nem azért igénytelen, mert szerzője szebb napokat látott, idős ember, a régi liberalizmus elkötelezett híve, és a *Tragédiát* „szabadkőműves páholyból nézte végig”. Ezek a passzusok is ízléstelenek, de Rákosi nem áll meg itt. Mint írja, a szabadságharc tragédiája anélkül érintette meg Pulszkyt, hogy „jó kedvétől, epikureista allűrjeitől,



Az ember tragédiájának ősbemutatóján:
Lucifer (Gyenes László)
és Éva (Jászai Mari)
1883

didaktikus szónoklatok az emberi természetről, a küzdeletről, a boldogságról és az élet iskolájáról.

Az ideológiai vita egyik régi és bevált retorikai eszköze a személyeskedés, amelyről Rákosi Jenő dolgozata kapcsán is szót kell ejteni. Az efféle fordulatok mögött nincsenek érvek, csupán arról igyekeznek meggyőzni az olvasókat, hogy a vitapartnernek már helyzete – világnézeti, felekezeti, társadalmi hovatartozása – miatt sem lehet igaza, sőt, maga sem hisz az igazában, csupán elveket, meggyőződést mímél. Rákosi Jenő következetesen alkalmazza az ideológiai hadviselésnek ezeket a – a pártpoli-

és liberális szerepeitől képes lett volna megfosztani”, a *Tragédiát* pedig szándékosan félreérti és félremagyarázza. Ötletszerűségük miatt Pulszky vagdalkozásai szinte súlytalanok, komolytalanok, míg Rákosi övön aluli ütései a kimódoltság, a tervszerűség miatt fájdalmasak.

Rákosi Jenő cikke hatásos retorikai produkció – de bír-e műelemzői értékkel? Egyetlen, szinte hanyagul odavetett megjegyzése igen, és az kincset ér. Ő sejtí meg először a *Tragédia* kritikátörténetében az Eötvös–Madách egybevetés távlatait, és ezzel kapcsolatban az absztrakt történelemszemlélet művészi sajátosságait és célját. A *Tragédia*

„az uralkodó eszmék egy részének története, ez egy felfogása a történeteknek [...]; ez az emberiség fejlődésének filozofiko-poetikus feldolgozása költői célra, melyben, ha nem több, de világosabb és láthatóbb a következetesség és a művészet, mint magában a történetben.”

Az 1883 novemberében bonyolódó *Tragédia*-vita magasabb szakmai színvonalát szolgálta, hogy a *Fővárosi Lapok* szerkesztője, Vadnai Károly – (K.) monogram alatt – a hozzászólók közé lépett. Az 1864-től megjelenő és évtizedeken át a legrangosabb szépirodalmi folyóiratnak tekintett orgánus ekkor éli fénykorát, országos népszerűségnek örvend. Vadnai személyesen ismerte a lap indulásánál segédkező kiváló munkatársakat: Arany Jánost, Jókai Mórt, Szász Károlyt, Thaly Kálmánt, Tolnai Lajost, Tompa Mihályt és Zilahy Károlyt. Külön érdekesség, hogy a *Fővárosi Lapok* első évfolyamába maga Madách is írt. A Pulszky-vita idején Vadnai már rutinos könyv- és színikritikus, szerkesztőként másfél évtizede irányítja a folyóiratot. Közel két évtizeddel fiatalabb Pulszky-nál, de már maga is az Akadémia, a Kisfaludy és a Petőfi Társaság tagja. Nem csupán közös társadalmi szerepvállalás indokolja a hozzászólás diplomatikusságát, megértő jóindulatát, hanem Vadnai elvei is: szerkesztőként és szerzőként is ügyelt a *Fővárosi Lapok* erkölcsi feddhetetlenségére és kifinomult ízlésére.

„Az ördög tanai” című (Pulszky Ferenc »Különvélemény«-éről alcímű) cikk²⁷ egy napon jelent meg Rákosi Jenő írásával, de egészen más tónusú. Már a bevezetőből kihallható a nyájasabb hang: a szerzőnek az a célja, hogy az ideológiai vagdalkozások felől az esztétika világa felé terelje a *Tragédia*-vitát. A gazdag és találó drámatörténeti hivatkozások önmagukban bizonyítják, hogy Vadnai Károly irodalmi kérdésekben felkészültebb, mint vitapartnerei.

A békítő gesztus jele, hogy a cikkíró Pulszky „hamis hangja” mögött nem a tisztelettel megszólított – „virtuóz-polihisztornak” titulált – vitapartner kétes ideológiai céljait vagy tájékozatlanságát látja, hanem különös hóbortját. „Bizony, bizony Pulszky Ferencet ezúttal messze ragadta ama »szokás«-ában való kedvtelés, hogy az áramlat ellen ússzék; oly messzire, hogy egészen elúszott az igazság szilárd partjától...” Vadnai másik magyarázata komolyabb: Pulszky nem kellő körültekintéssel választotta ki elemzői módszerét. A cikk mindvégig módszeresen és tántoríthatatlanul követi a *Tragédia* értelmezésének Arany Jánosnál olvasott alapelveit²⁸ – és megértéséhez ez a kulcs. Arany fő tétele szerint Az ember tragédiájának historikus színeit értelmetlen a történet-tudomány fényében vizsgálni: a szereplők, események,

motívumok valóságtartalmának mérítségképe tévútra visz. Vadnai Károly szinte szó szerint idézi az egy éve elhunyt mester *Madách-köszöntőjének* szavait. „Költeményt bírálva [Pulszky] oly szempontot alkalmazott hirtelenében, mely csak egy világtörténet írójával volna helyén. Így aztán ferde világításban látja a költőt, annak művét, irányát és hatását, s »kétségbeesett kedély álmódzásának« hirdette egy erős elme és szárnyaló képzelem egészséges alkotását.” Madáchnak és művének nincs szüksége mentségekre – ismétli Arany érvelését a cikkíró –, hiszen Lucifer a történelmi eseményekből úgy válogat, hogy azokkal Ádámot a kétségbeesés felé terelje. Vadnai tárgyilagosságra való törekvése is Aranyt és az általa felkért kritikusokat idézi: a *Tragédiát* hiányosságai mellett is nagyszerű műnek értékeli. Pulszky találhatott volna a drámában valódi esztétikai hibát, ha megfelelő helyen keresi, „hiszen a költő ereje nem felelt meg teljesen ama roppant föladatnak, melyet kitűzött céljával. Nem egy helyen a filozóf nyomta el benne a költőt...”

Vadnai Károly írásának gyengéje, hogy Arany módszertani hibáit is átveszi. Noha kijelenti, hogy Madách drámája nem szorul mentségekre, maga is – mint a jeles mentor két évtizeddel korábban – védőbeszédbe kezd. Irodalmi példák sorával bizonygatja, hogy a keserű szatíra és a borúlátás nem zárja ki a művészi értéket. Így kerül egymás mellé Thackeray-től a *Hiúság vására*, Kölcsey *Vanitatum vanitasa*, majd Shakespeare darabjai (*Julius Caesar*, *Coriolanus*, *Othello*, *Macbeth*), Molière *Tartuffe*-je, Goethe *Faustja*, mondván: a tragédiákban nagy, a komédiákban kicsiny ördögök dolgoznak – de ármánykodásuk a nézőnek katarzist, tehát etikai hasznot hoz. Az említettekhez képest Madách Lucifere nem különösebben veszedelmes ördög, sőt, a végén még hoppon is marad. Az érvelés szellemes, de igencsak sántít, hiszen az említett drámai művekben a kísértő ördög (vagy a borúlátás) egy konkrét személyt, a tragikus hőst dönti romlásba, nem az általános, az örök embert. Másrészt Vadnai Károly – Aranyhoz hasonlóan – a *Tragédia* zárójelenete alapján is cáfolni próbálja a pesszimizmus-vádat. Az álmából ocsúdó Ádám aligha azért latolgatja az öngyilkosságot, mert a történelmi színek keserűségéből mindig kiemelte „az élet vigasztaló, kibékítő, buzdító eleme: a nő szerelme, a hit kútfeje, a költészet mosolya”, valamint az ember küzdésre kész, elapadhatatlan ereje. A szerző az átírás lendületében beszédes hibát követ el. „Az égi epilógban pedig az Istenhez emelkedett Ádám az Úr vezérkezéért esd, hogy megmaradjon a helyes úton. Mennél sötétebbek voltak az elvonult képek, annál fényesebb végül az em-

beri szenvedélyek tisztulása: vallás, szerelem és költészet által.” A *Tragédia*ban nincs égi epilógus: az utolsó szín ott játszódik, ahol az emberpár álomba szenderült – a Paradicsomon kívül. A kétségbeesett Ádámot pedig Éva anyaságának híre tántorítja el az öngyilkosságtól, utána tér megtörtén és legyőzött az Úrhoz.

A ma olvasója alighanem felemás érzésekkel fogadja Vadnai Károly hozzászólását. Egyrészt üdítő, hogy irodalmi érvekkel igyekszik elsimítani a vitapartnerek között elmérgesedő ideológiai vitát, és a borúlátást nem tekinti morális természetű alkotói hibának, inkább az eszményt kereső idealisták örök végzetének. Mint írja: „bölcsek és költők merülnek legtöbbször a pesszimizmus világnézetébe, mivel ideáljuktól messze esik az élet és ember”. Ugyanakkor Vadnai érvelését beárnyékolja, hogy a pesszimizmus etikai megítéléséről tett megállapítását nem találja elégségesnek, bármi áron a kiengesztelődés, a megbékélés, a hit végső harmóniáját akarja láttatni. Csakhogy a *Tragédia* utolsó jelenete erre nem ad lehetőséget, ezért átírja azt – ami az ideologikus érvelés ellen tett korábbi lépéseit hitelteleníti.

Nem csupán tanulságos, de kerek epizódja lehetett volna a *Tragédia* kritikátörténetének a Pulszky-vita, ha a hozzászólók a harmadik cikk után leteszik a tollat. Nem így történt. Pulszky Ferenc egy héttel az első cikke után, 1883. november 11-én *Egy kis polémia* címmel válaszolt az őt ért bírálatokra.²⁹ Nem az a legfőbb baj, hogy Pulszky sértettségében gunyoros, pikírt és fölényeskedő: bírálóit – akik maguk sem sihederek – inasnak, tanoncnak, legénynek, antikritikusnak, középszerűnek, nagyképűnek és tanulatlannak nevezi, miközben magát mulatva tanító bölcset öregnek, akinek „nincs már sok ideje”. A súlyos gond, hogy, úgy tűnik, semmit nem értett meg különvéleményének kritikáiból. Ennek egyik – bár kevésbé lényeges – jele, hogy Rákosi Jenőt felkészültebb kritikusnak tartja Vadnai Károlynál: „a tanonc túlszár a legényen, fegyvere élesebb, modora finomabb, műveltsége többoldalú, iránya tökéletesebb; megérdemli, hogy mesterré avassák. Elvei is vannak...” Feltehetően azért tekintett Rákosira „méltó ellenfélként”, mert műkritika gyanánt ő is nagy ívű történelmi példatárral állt elő, nem irodalmi érvekkel.

Pulszky második cikkében makacsul sulykolja addigi véleményét, sőt továbbhalad a rossz módszertani úton. Például egy egész hasábon azt bizonygatja, hogy a *Tragédia* Miltiadésza nem felel meg a történelem Miltiadészának. Végül azonban jócskán igazít egy héttel korábbi különvéleményén: Madách műve kedélybeteg és reakciós,

mégis szép és „lángeszű mű” – ezzel értelmezhetetlenné téve első dolgozatának érveit is.

Pulszky válaszára két nap múlva Vadnai Károly reagált, aki felvette a kesztyűt, és az idős múzeumigazgató csípős, gúnyos stílusában folytatta a kis polémiát. Vadnai „*Mégis lángeszű mű.*” (*Egy kis enyelgés*) című írása jó retorikai teljesítmény: keményen és találóan leckézteti vitapartnere – Pulszkyt, az aprócska ördögtől megszállt és végül csúfosan felsülő „vén csatalovat” – a *Tragédia* felületes, nagyképű és „cinikus ócsárlásáért”.³⁰ Arany János nyomán ismételt arra figyelmeztetett (Vadnai találóan a *Vojtina ars poeticáját* idézi), hogy súlyos módszertani hiba a költői műveket a történetírás szempontrendszere szerint értékelni, hiszen a szépirodalom által teremtett világ – ha bír is egyfajta referenciával – fikció. De újabb érveléssel nem áll elő, válasza inkább a korabeli sajtóviták hangneméből ad ízelítőt. Csupán egy rövid megjegyzése érdemel figyelmet: ezzel Vadnai messze túlmutatott a Pulszky-vitán, sőt, a jövőbe látott. A *Tragédia*-kérdéshez – valami különös hiúságtól hajtva – azok az intellektüelek is *műelemzőként* szólnak hozzá, akik az irodalomtörténet, az irodalomesztétika területén tájékozatlanok, műveletlenek. Valóban: a Monarchia fénykorától burjánzik ez a jelenség. A századfordulótól már nemigen akad olyan tudomány, szakma, hivatás, amely a Madách-szakirodalomban elemzőként ne képviseltetné magát: teológusok, pszichológusok, történészek, természettudósok, írók, költők, rendezők, színészek, képzőművészek és mindenekelőtt filozófusok vitatkoznak egymással és az irodalmárokkal. Ámde – mint Vadnai írja – sokszor fölényeskedve, elbizakodottan, fakarddal támadnak meg egy nagyszerű, erős alkotást. „Csakhogy lángeszű műről komoly ember nem szokott kicsinylőleg írni.”

Pulszky Ferencet hetven évvel később is ostromozták a *Tragédia*-különvélemény közreadásáért. Látszólag felületességéért és éles arroganciájáért – valójában azért ítélték el, mert a pártállam kultúrpolitikájának egyik tekintélye, Lukács György a „reakciós” Madách megbélyegzésekor Pulszkyban talált neves elődre.³¹ Rónai Mihály András 1955-ben írt – de 1999-ig kiadatlan – *Pulszky Ferenc (Egy pálfordulás lélektana)* című elemzése még Rákosi Jenő egykori vádaskodásán is túlszár: a következetlen, ingtag vélemény mögött gyenge, kétszínűségre és hazugságra hajlamos jellemet gyanít. Csakhogy semmi nem utal arra, hogy Pulszky Ferenc nem gondolta volna komolyan különvéleményét – függetlenül attól, hogy minden szempontból szerencsétlenül fogalmazta meg. A kérdés

inkább az: mi magyarázza e művelt és sokat látott tudós indulatos tiltakozását – és szótárában mit jelenthetett kritikájának kulcsszava, a *reakcionárius*?

Elsőként egy alkati sajátosságot kell említeni, amelyet életrajzírói is hangsúlyoznak: a felvilágosodás filozófiáján nevelkedett, józan és derűs Pulszkyt nemigen érinti meg az emberi lélek belső meghasonlásának, tragédiáinak feloldás nélküli bemutatása. Másrészt – nem feltétlenül rokonszenves vonásként – szeret az efféle szélsőséges érzelmeken, indulatokon élcélődni. A felvilágosodás, az ész századának racionalizmusa és a tudományos, történelmi tények tisztelete adja Pulszky világképének alapját, amelyhez mindvégig hű maradt. A tett, a tudatos polgári cselekvés embere, nem a merengésé vagy a tépelődésé. És a cselekvés céljában nem ismer tréfát. Politikusként is mindvégig az erős, független polgári nemzetállam ideáját igyekezett valóra váltani, ezért számára szent volt a történelmi fejlődés eszméje, a jövő Magyarországnak virágzása. Pulszky – régészként, muzeológusként, a nyugati kultúra eszméinek hirdetőjeként, meghonosítójaként – mindvégig történész fejjel gondolkodik: a történetiség embere. Mint írja: „A legpositivebb s legempirikusabb tudomány a história, legjobban bizonyítja a morális érdekek hatalmát az anyagiak felett, s legbiztosabb tanúja az eszmék győzelmének.”³² A történelmi látásmóddal kapcsolatosan külön szót érdemelnek Pulszky forradalmi nézetei. Ifjúként lelkesülten és elmélyülten tanulmányozza a francia forradalom eseményeit, majd Kossuth bizalmi embere, az emigrációban pedig megismerkedik a szabadsághős Garibaldival és az anarchizmus atyjával, Bakunyinnal.

Pulszky szerint a történelmi fejlődés, a forradalom és a szabad jövő nem lehet egy literátor, egy szépirodalmi mű játékszere. Minden, ami ezek tisztaságát, igazát vitatja – *reakcionárius*.

Pulszky Ferenc második cikkének végén fontos és emlékeztető megjegyzést tesz, amely felett a szigorú utókor szeme átsiklott. Elkötelezett demokrataként nem tagadta meg a *Tragédiától* – az irodalmi műtől – a létezés jogát. Madách drámája olyan mélységű és jelentőségű filozófiai kérdéseket vet fel, hogy megítélésük, megválaszolásuk törvényszerűen személyes világnézeti kérdéssé válik. Rákosi Jenőnek válaszolva így ír. „A jelen esetben egyébiránt a különbség köztünk e tényállásra nézve nem nagy. [...] Reakzionárius irányát konstatáltam, ellenem csak a kifejezés ellen tiltakozik [...] azonban elismeri, hogy a mű iránya nem szabadelvű, de a reakziós költemény számára is igényli a létjogot, s én ezt nem tagadom meg, ha a mű egyébként jó. Mindketten megegyezünk abban, hogy

a mű tetszik, mert a divatozó áramlatnak felel meg, de én sajnálattal veszem ezt, minek ő örvend. Ez közöttünk a különbség, nem tehetünk róla.”³³

Az 1883 novemberében bonyolódó *kis polémia* nem zavarta a *Tragédia* színpadi diadalútját. A Nemzeti Színházban 1894. május 13-án, pünkösddvasárnap tartották a századik, jubileumi előadást – tisztelegve ezzel a rendező, Paulay Ede emléke előtt is, aki három hónappal korábban hunyt el.³⁴

JEGYZETEK

- 1 Tanulmányom megírását a 201102/02760 jelzetű kutatói pályázat keretében a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.
- 2 PULSZKY Ferenc: *Életem és korom* [I–IV]. Bp., Ráth Mór, 1880–1882; Legutóbb PULSZKY Ferenc: *Életem és korom* I–II. Sajtó alá rendezte, előszó, jegyzetek OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Szépirodalmi, 1958
- 3 Még életében FERENCZY József: *Pulszky Ferencz életrajza*. Budapest – Pozsony, Stampfel Károly kiadása, 1894; majd CONCHA Győző: *Pulszky Ferencz – élet- és jellemrajz*. Bp., Hornyánszky, 1903; MARCZALI Henrik: *Pulszky Ferenc a tudományban és a közéletben* = PULSZKY Ferenc *kisebb dolgozatai*. Sajtó alá rendezte LÁBÁN Antal, Bp., MTA, 1914, I–LXXI. Az elmúlt száz évben egyetlen összefoglalás jelent meg – OLTVÁNYI Ambrus: *Pulszky Ferenc* = PULSZKY: *i. m.* (1958), I., 5–40.
- 4 MADÁCH Imre *összes művei* I–III. Kiadta GYULAI Pál, Bp., Athenaeum, 1880, BÉRCZY Károly: *Madách Imre emlékezete* (1866) című emlékbeszédével
- 5 RIEDL Frigyes: *Madách Imre* = *Budapesti Szemle*, 1880 (XXII. köt.), 328–349.
- 6 HARASZTI Gyula: *Madách Imre költészetének jellemzése* = *Magyar Szemle*, 1882., 1. sz., 41–58.; Uő: *Madách Imre költészetének jellemzéséhez. Tanulmánykísérlet*. Kolozsvár, Lyceum, 1882
- 7 BEÖTHY Zsolt: *Ádám és Faust. Goethe és Madách hőse* = *Pesti Napló*, 1883. december 25. (353. sz.), 8.
- 8 ERDÉLYI János: *Madách Imre: Az ember tragoediája* = *Magyarország*, 1862. augusztus 21. (197. sz.), 2–3.; augusztus 28. (198. sz.), 2–3.; augusztus 30. (199. sz.), 2–3.; szeptember 2. (201. sz.), 2–3.; szeptember 3. (202. sz.), 2–3.
- 9 LUKÁCS György: *Madách tragédiája* = *Szabad Nép*, 1955. március 27. (85. sz.), 4–5.; április 2. (91. sz.), 3.
- 10 PULSZKY Ferenc: *Különvélemény (Az Ember tragédiája)* = *Pesti Napló*, 1883. november 4. (303. sz.), 1. Az idézetek innen valók.

- 11 MARCZALI: *i. m.* (1914), IV.
- 12 Az ősbemutatóról és kritikai fogadtatásáról részletesen NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Bp., Székesfőváros Kiadása, 1933, 3–28.
- 13 REVICZKY Szevér: *Az ember tragoediája, Madách Imrétől. Kiadja a Kisfaludy Társaság. 1862. Műbírálata = Gombostű*, 1862. március 1. (18. sz.), 550–553.; március 5. (19. sz.), 585–587.; március 8. (20. sz.) 617–621.; március 12. (21. sz.), 648–651.; március 15. (22. sz.), 684–686.
- 14 [VAJDA János:] *Irodalmi újdonságok = Nővilág*, 1862. január 20. (2. sz.), 29–30.
- 15 Bővebben BALOGH Csaba: *Üdvözlő a gondolatnak és az általános embernek. Arany János Madách-köszöntőjének kritikátörténeti jelentősége = Magyar Művészet*, 2017, 3. sz., 23–30.
- 16 ALEXANDER Bernát: *Faust és az Ember tragédiája (I–VIII. közlemény) = Reform*, 1871. november 19. (320. sz.), 1–2.; november 21. (322. sz.), 1–2.; november 22. (323. sz.), 1–2.; november 24. (325. sz.), 1–2.; november 25. (326. sz.), 1–2.; november 26. (327. sz.), 1–2.; november 28. (329. sz.), 1–2.; november 29. (330. sz.), 1–2. Mind a nyolc rész A „Reform” tárczája című rovatban.
- 17 BEÖTHY: *i. m.* (1883)
- 18 1955. január 7-én – több mint hétéves szünet után – a Nemzeti Színház újra műsorra tűzi *Az ember tragédiáját*. Az előadásról KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Bp., Kelenföld, 1990, 190–215.
LUKÁCS: *i. m.* (1955) alig három hónappal később jelent meg.
- 19 ARANY János: *Egy üdvözlő szó (Madách Imre bevezetése a Kisfaludy Társaságba) = Szépirodalmi Figyelő*, 1862. május 1. (26. sz.), 401–402.
- 20 ERDÉYI: *i. m.* (1862)
- 21 PROHÁSZKA Ottokár: *Az ember tragédiája és a pesszimizmus = Katholikus Szemle*, 1923, 4. sz., 193–201.
- 22 LUKÁCS: *i. m.* (1955), 5.
- 23 KÁNTOR Lajos: *Száz éves harc „Az ember tragédiájá”-ért*, Bp., Akadémiai, 1966, 33.
- 24 –ő [Rákosi Jenő]: *Pulsky F. mint kritikus = Budapesti Hírlap*, 1883. november 6. (306. sz.), 1–3.
- 25 ALEXANDER: *i. m.* (1871)
- 26 Karl von Rotteck (1775–1840) német politikus, politikai elméletíró, történész, a sajtószabadság egyik korai, jelentős szószólója.
- 27 (K.) [VADNAI Károly]: *„Az ördög tanai” (Pulsky Ferenc »Különvélemény«-éről = Fővárosi Lapok*, 1883. november 6. (259. sz.), 1654–1655.
- 28 ARANY: *i. m.* (1862)
- 29 PULSZKY Ferenc: *Egy kis polémia (Az ember tragédiája) = Pesti Napló*, 1883. november 11. (310. sz.), 1.
- 30 (K.) [VADNAI Károly]: *„Mégis lángeszű mű.” (Egy kis enyelgés) = Fővárosi Lapok*, 1883. november 13. (265. sz.), 1691.
- 31 RÓNAI Mihály András: *Pulsky Ferenc (Egy pálfordulás lélektana) [1955] = RÓNAI Mihály András: Történelmi arcképcsarnok*. Bp., Háttér, 1999, 67–87.
- 32 MARCZALI: *i. m.* (1914), LXX.
- 33 PULSZKY: *i. m.* (1883. november 11.)
- 34 NÉMETH: *i. m.* (1933), 37–38.



Egy fronttal kevesebb

Vass Johanna

A művelődés keretei és intézményei a dualizmus korában

■ A társadalmi szerveződés alapkérdései, az ország teljesítőképessége, a fellendülés, a versenyképesség alapvetően függ az oktatási és tudományos beruházások mértékétől és minőségétől. A kiegyezés utáni magyar kormányok a polgárosodás reformkori programjának jegyében nagyszabású kultúraszervező tevékenységet folytattak, melynek eredményeként máig ható módon lefektették a tudomány, az oktatás, a kultúra területén annak az intézményrendszernek az alapjait, amely biztosította a korszakban meginduló gazdasági, tudományos fejlődést, valamint az állam számára a szükséges szakemberek képzését, utánpótlását. Ezek az erőfeszítések nem történtek azonban áldozatok nélkül.

A kiegyezést követően hamar eldöntendő kérdéssé vált, hogy képes-e az önrendelkezését (nagyobbrészt) visszanyert nemzet annak a programnak a megvalósítására, amely az oktatás és a kultúra különböző szintű intézményei révén kívánta reprezentálni a nemzet nagyságát és életképességét, megfelelően a korábbi reformnemzedékek célkitűzéseinek. Elsőként az 1867-ben újra miniszteri tisztséget vállaló Eötvös József báró képviselte azt az álláspontot, hogy a kormánynak „erején felül is” támogatnia kell a köz- és a felsőoktatás ügyét, majd – halálát követően, 1872-től – a helyére lépő Trefort Ágoston valósította meg elődje programját. Az erőfeszítéseket kísérő ellentmondások és feszültségek részletes elemzésére jelen írás keretei között nincs lehetőség; éppen csak felidézzük Pulszky Ferenc felszólalását az 1873. évi költségvetési vitában, mint amely érzékelteti, hogy a korszak fejlesztései komoly és elszánt döntést, sőt áldozatokat kívántak: „Midőn 1867-ben a kiegyezés megtörtént és a nemzet urává lett a maga sorsának, két különböző felfogás nyilatkozott akkor államférfiaink sorában [...] Az egyik nézet az volt, hogy rövid léptekkel kövessük hátul a többi nemzet diadalmenetét a civilizáció felé; hogy [...] csak a feleslegből tegyünk investitiókat, iskoláink, felsőbb

tanintézetünk egyetemünk várjon, míg meggazdagodunk. [...] maradjunk kicsinyek, ne csináljunk adósságokat: s megélhetünk. [...] a kormány s a nemzet a másik utat választotta. Érezte elmaradását, látta, hogy el kell pusztulnia, vagy lesz belőle nagy nemzet; ez pedig nem lehet másként, mint nagy áldozatok árán.”¹

Visszatekintve, a dualizmus korának szellemi és anyagi beruházásai mennyiségüket és átfogó voltukat tekintve is tiszteletre méltó erőfeszítésekről tanúskodnak. Rövid áttekintésünk során ezek előtt az eredmények előtt tisztelgünk.

A modernizálódó állam és társadalom művelődési igényeinek megfelelően elsőként említhetjük az oktatás – elemi szinttől egészen a felsőfokú intézményekig terjedő – átalakítását és kibővítését. A korszak polgári társadalmának műveltség-eszménye az „általános műveltség” ideájában fejeződik ki, ami egyúttal politikai fogalom is volt, amennyiben az alapvető politikai jogokban való részesedés előfeltételét is jelentette. A választójogot ugyanis a vagyoni cenzus mellett műveltségi cenzushoz is kötötték. A magyarországi műveltségfogalom német eredetre vezethető vissza, amennyiben a (német) polgári nemzet kinevelésnek elméleti alapjait először Schiller és Fichte vázolta fel, majd Humboldt vetette meg a „humanista műveltség-eszmény” kidolgozásával, végül Herbart dolgozta ki az ennek alapján álló oktatási elveket. Ez az eszmény a „szellemi elit” megteremtését tűzte ki céljául; az oktatási rendszerben ennek felelt meg az általános műveltséget adó, nyolcosztályos humán gimnázium. Az állam fennhatósága és érdekei mentén kialakul az országosan azonos színvonalat biztosító elemi oktatás rendszere, illetve a helyi vagy szakterületi igényű középszintű oktatás. 1878-tól a reáliskolák nyolcosztályossá válnak, megjelenik a kereskedelmi középiskola, majd 1885-től a felsőkereskedelmi iskola típusa. A meggyorsult gazdasági fejlődésnek és az állami hivatalok szakember-

igényének növekedésével ezek az iskolák 1883-tól több állami kishivatalnoki állás betöltésére is jogosítanak, a felsőoktatás intézményei felé azonban nem nyitott utat a polgári iskolák elvégzése. Az általános műveltséget tanúsító érettségi így rétegmeghatározóvá és forrásává válik bizonyos privilégiumoknak, például a választójognak és az egyéves önkéntes katonai szolgálatnak, illetve ez lesz az alapja a végzettség értelmiségi volta hivatalos elismerésének, valamint a községi képviselő-testületekbe történő bejutásnak. Az általános műveltséget biztosító gimnáziumok és a polgári iskolák mellett továbbá fokozatosan megjelennek – a fejlődő gazdaság érdekeinek megfelelően – a különböző középfokú iparági szakiskolák, például 1879-től az Állami Középipartanoda, valamint különböző (mező) gazdasági középiskolák.

Az államilag kodifikált műveltségszintek kötelező érvényűvé tételére az oktatásban előírtan alkalmazandó állami tanterv volt hivatva az iskolarendszer egészében. A tanterv érvényesülésének ellenőrzésére pedig létre hozták az oktatás állami felügyeletének intézményrendszerét, amely felelős volt az állami tanterv színvonalának és szellemének érvényre juttatásáért az egyház által fenntartott iskolákban is.

Az 1870-es évek elején megindul a felsőfokú tanárképzés, a Tudományegyetem bölcsészkarának kifejlődése, elsősorban a tananyag differenciálódásával és új tanszékek alapításával. A jogi karon szétválik a jogi és államtudományi szak, új, specializált tanszékek nyílnak a politikai gazdaságtan, a jogtörténet, a jogfilozófia, az államszámvitel és a statisztika oktatására. 1875-től az orvostudomány megszűnik az 1810 óta fennálló képzési rend, és ettől fogva csak egyetemes orvosdoktorokat képeznek, olyan új tanszékek felállítása mellett, mint az orvosi fizikai (1870), 1871-ben a kórszövettani, 1872-ben a második belgyógyászati; 1873-ban a fejlődéstan, az élet- és kórvegytan, a gyermekgyógyászat kapott tanszéket, 1874-ben a fejlődéstan és a közegészségtan; 1878-ban nyílt a második bonctani, 1880-ban a második sebészeti és a második szülészeti intézet, 1883-ban a rendkívüli elmeorvosi, 1884-ben az általános kórtani. A korszakra jellemző, nagyarányú építkezések az orvosegyetemet is modernebb és tágasabb épületekkel, klinikai tömbökkel ruházzák fel. A gyógyszerészképzés fejlődésére jellemző az érettségi után előírt gyakorlat, mely két egyetemi tanfolyam után szigorú vizsgához kötötte a végzettség megszerzését.

A bölcsészkar korábban általános előkészítő tanfolyamból ekkor vált valódi egyetemi karrá. A természet-

tudományok – a kor igényeinek megfelelően – erősen voltak képviselve, önálló tanszéket kapott a vegytan, a geológia, az ásványtan, a matematika, a fizika, az antropológia valamint az állattan, növénytan, a csillagászat tudományterülete, és (kezdetben legalábbis) modernnek számító laboratóriumok, gyűjtemények alakultak a természettudományos megfigyelések elősegítésére.

A humán szakokon történő képzésre jellemző, hogy rendszeres és rendkívüli tanszékek sora alakult a régiek mellé: 1870-ben a második magyar történeti, a neveléstani, 1872-ben az áltáji összehasonlító nyelvészeti, a műtörténeti, 1873-ban az indogermanisztikai. 1876-ban szétválak a magyar nyelvészeti és irodalomtörténeti képzés, 1879-ben pedig az egyetemes történeti tanszéket ó-, közép- és újkori történeti tanszékekre osztják. 1881-ben megalakul a második filozófiai, 1886-ban – az 1869 óta fennálló olasz és francia mellett – angol irodalmi és nyelvi tanszék indul.

A hallgatói létszám növekedése a kiegyezést követően hamarosan felveti egy második tudományegyetem alapításának szükségességét. Budapest után Kolozsvárra jön létre ez az intézmény 1872-ben, jogi, bölcséleti, orvosi és természettudományi karokkal, egyúttal megszüntetve a korábbi jogakadémiát és orvostani intézetet. A tanszékek élére a kor legjobb szakembereit hívták meg, továbbá a nagyarányú építkezések, felszerelések – főleg 1880 után, az orvosi és természettudományi karokon – lehetővé tették, hogy ezen intézményben valóban magas színvonalú kutatási központok alakuljanak.

Megemlítenéd, hogy 1874-ben, Zágrábban megalakult a harmadik egyetem, a horvát oktatásügy azonban független volt a magyartól, az egyetemet osztrák mintára szervezték meg, aminek nem volt köze a magyar felsőoktatáshoz.

A műszaki felsőoktatás szintén a gazdasági fejlődéssel párhuzamosan indult rohamos fejlődésnek. A reformkor óta létező József-ipartanoda, mely a provizórium idején politechnikumként (főiskola) működött, 1871-ben egyetemi rangra emelkedett, mérnöki, gépészmérnöki, építészeti és vegyészi szakosztályokkal, valamint egy év általános (egyetemes) előkészítő szakosztállyal. Ugyanitt oktattak mezőgazdasági, műipari, kereskedelmi ismereteket is. A felsőoktatásra jellemző, egyetemi jellegű, teljes tanszabadság az ipar szempontjából viszont kevésbé volt eredményes, így 1873–1874-ben, majd 1883-ban átszervezték az egyetemet, szigorították a tananyagot, megemelték a tanulmányi időt, megszüntették az előkészítő általános tanfolyamot, és a mérnöki diplomát vizsgához

kötötték. Mindezen átalakításoknak köszönhetően a Királyi József Műegyetem az 1890-es évek elejére – a hallgatói létszámot tekintve – a világ harmadik műszaki egyetemévé vált.

A hagyományos jogászképzés is átalakításon ment keresztül: a régi típusú jogakadémiákat egyetemi rangra emelték, de doktorálni csak az állami egyeteme(ek)n lehetett, így a hajdani jogakadémiák már a XIX. század végére erősen lecsökkent hallgatói létszámmal működnek, és fokozatosan elszorvadnak.

Az ipar egyéb területein a selmeci Bányászati és Erdészeti Akadémia, míg a mezőgazdaság területén 1874-től a Magyaróvári Magyar Királyi Gazdasági Akadémia biztosította a szakemberképzést; ez utóbbi az érettségit követő egy év gyakorlat, valamint két éves elméleti képzés után adott főiskolai szintű oklevelet. 1884-ig a képzés párhuzamosan magyar és német nyelven folyt, utána kizárólag a magyar lett az oktatás nyelve. Az Állatorvosi Tanintézet 1890-re szintén akadémiai rangot nyert, a képzési idő négy évre emelkedett.

A központilag szervezett és irányított oktatási rendszer kialakulása mellett ebben a korszakban jönnek létre a legnagyobb, állami fenntartású közgyűjtemények (könyvtárak, múzeumok, levéltárak) is. Mindenekelőtt a Nemzeti Múzeum – amely az országgyűléstől 1867 óta évi százezer forint dotációban részesül – indul gyors fejlődésnek. 1871-ben az állam megvásárolja az Esterházy-gyűjteményt, amely egy leendő Országos Képtár anyagát képezi, s már ekkor lerakják az alapjait a majdani Iparművészeti Múzeumnak is az iparanyag 1872-től meginduló gyűjtésével, 1877-ben pedig megalakul az Országos Tansermúzeum is.

Az ország vezető könyvtára az Országos Széchényi Könyvtár, ami a reformkor óta jogosult a köteles példányok gyűjtésére, s az 1880-as évek végére közel félmillió kötetes állományt mondhat magáénak. A könyvtár kéziratárában a nagy értékű kódexek, levéltárában nemesi családok levéltárai nyernek elhelyezést. A Tudományegyetem könyvtára szintén a korszakban kap – a nagyarányú egyetemi építkezések nyomán – új palotát. A nemzeti könyvtár, illetve az egyetemi könyvtár mellett a legnagyobb gyűjtemények az Akadémia, a Képviselőház, a Statisztikai Hivatal, illetve a Műegyetem könyvtárai, melyek egyenként nagyjából félszázezer kötetes állományokat gondoznak, és gyűjteményeik fejlesztésére rendszeres állami ellátmányban részesülnek. 1874-ben újjászerveződik az Országos Levéltár, amely, kiegészülve a korai századok – korábban Bécsben őrzött – igazgatástörténeti levéltári anyagával, a

volt kormányhatóságok levéltáraival és irattáraival, továbbá az időközben Budapestre szállított magyar és erdélyi kancelláriai, valamint erdélyi főkormányiszéki levéltárak anyagával, a magyar történelem legjelentősebb kutatási bázisává válik (noha a gyarapodásnak és a megnövekedett feladatoknak megfelelő elhelyezés és tárolás csak jóval a tárgyalt korszak után, 1923-ban fog megoldódni).

A korszakban az új magyar állam gazdasági érdekei szerint megindul a kutatóintézetek felállítása is. 1869-ben létesül a Földtani Intézet az államterület geológiai viszonyainak felmérésére, 1870-ben a Meteorológiai Intézet, amely megkezdí az időjárás megfigyelőállomások országos hálózatának kialakítását, továbbá 1880-ban működni kezd a mezőgazdaság szempontjából fontos Országos Filoxéra Kísérleti Állomás, amely 1890-ben Állami Rovartani Állomássá alakul. 1881-ben hozzák létre a Borvizsgáló Állomást, amelyet a következő évben Vegykísérleti Állomássá minősítenek; ez lesz az alapja a későbbi Országos Chemiai Intézet és Központi Vegykísérleti Állomásnak, 1892-ben. 1887-ben indul a Budapesti Vetőmagvizsgáló Állomás tevékenysége. Az itt említett intézmények eleinte szerény körülmények között és alacsony dotáció mellett működnek, de a szervezeti alapok mindenesetre megteremtődnek a gazdasági tudományok igényeinek kielégítésére.

A tudományos kutatás központi intézményeinek kiépülésével párhuzamosan országos hatókörű tudományos és szakmai egyletek is szerveződtek, részben a társadalmi és szakmai bázis kiszélesítésére, részben az országos szinten szétszórtan működő tudományos, szakmai tevékenységek összekötésére és nyilvánosság-hoz való közvetítésére.

Az egyletek egyesítették tagságukban a vonatkozó tudományterületek legnevesebb szakembereit, illetve az azt helyi szinten művelő lelkes és ambiciózus amatőröket is. Fontos feladatuk volt, hogy a vidéki szakemberek munkáját és eredményeit bekapcsolták a szakma országos vérkeringésébe, ugyanakkor megismertették velük az országos kutatás legújabb eredményeit. Az egyletek, egyesületek, tudományos társaságok vezetésében nemegyszer országos szakmai és politikai tekintélyek is részt vettek, ezáltal is terjesztve a szélesebb, laikus kör felé a hivatalos tudomány világnézetét és politikai koncepcióját. Ugyanakkor részvételükkel lehetőség nyílt az egyes szaktudományok szempontjainak megjelenítésére az országos szakpolitikákban, továbbá országos kapcsolatrendszer alakult az adott

tudományterület szakemberei között, főként a szakmai társulatok vidéki vándorgyűlései, illetve a különböző szakmai folyóiratok nyilvánossága révén.

A korszakban alakult legfontosabb, országos egyletek: 1867: Magyar Történelmi Társulat, Magyar Mérnök és Építész Egylet; 1872: Magyar Gyógyszerészegylet; 1873: Magyar Földrajzi Társaság; 1876: Országos Régészeti és Embertani Társulat, Budapesti Philológiai Társaság; 1879: Magyar Jogászegylet; 1880: Állatorvosok Egyesülete; 1883: Magyar Heraldikai és Genealógiai Társulat; 1888: Magyar Néprajzi Társaság. Mindezek kiegészítették a korábban, még a reformkorban vagy a Bach-korszakban létrehozott tudományos társaságok – a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Vándorgyűlése (1841), a Budapesti Királyi Orvosegylet (1842), a Természettudományi Társulat (1844), a Magyarhoni Földtani Társulat (1851), az Országos Erdészeti Egylet (1851, illetve 1866), az Erdélyi Múzeumi Egylet (1859) – tevékenységét.

Súlyukat növeli az a körülmény, hogy csaknem valamennyi egyesület előbb-utóbb megindította saját folyóiratát: 1867-ben indult a *Századok*, 1868-ben az *Erdészeti Lapok*, illetve a *Bányászati és Kohászati Lapok*, 1869-ben a *Természettudományi Közlöny*, 1872-ben a *Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye* (később *Havi Értesítője*), 1873-ban a *Földrajzi Közlemények*, 1876-ban a *Magyar Könyvszemle*, 1877-ben az *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1879-ben az *Archaeologiai Értesítő*, valamint a *Jogászegyleti Értekezések*, 1883-ban a *Turul*, 1890-ben az *Ethnographia* című folyóirat. Az említett lapok az adott szakterület legújabb és legfontosabb kutatási eredményeit publikálták, teret adva a tudományszak fejlődésének, illetve növelve annak társadalmi súlyát.

A tudományszervezés mellett az irányítás kevésbé volt központosított. Az oktatásügy egésze a Vallás- és Közoktatási Minisztérium irányítása alatt állt, a tudományos kutatás irányítása megoszlott az egyetemek, főiskolák, illetve az egyéb minisztériumok – Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium, Pénzügyminisztérium – alá rendelt kutatóintézetek és állomások, valamint a társadalmi alapon szerveződött országos szakmai és tudományos egyesületek között. A Magyar Tudományos Akadémia 1869-ben elfogadott új alapszabálya legfontosabb feladatául a tudományok művelését és terjesztését határozta meg. Noha szervezeti és anyagi források híján az Akadémia önálló kutatásokat, fejlesztéseket nem tudott finanszírozni, de társadalmi súlyával, hitelével és főleg az általa kiírt pályázatok révén, valamint kiadványok megjelen-

tetésével a már folyamatban lévő kutatásokat értékelte, minősítette és ezáltal – közvetve – irányította is.

A központilag, adminisztratív úton létrehozott, illetve országos szerepet ellátó intézmények mellett gyorsan megjelentek és szaporodtak a kultúra helyi igényeket szolgáló és helyileg fenntartott szervezetei, elsősorban a könyvtárak és a múzeumok. A statisztika szerint 1885-ben 1245 közkönyvtár működött Magyarországon. Igaz, ezek többsége egyházi és iskolai fenntartású, tehát használatuk korlátozott volt. A XIX. század végének igényeihez igazodó, modern közkönyvtár („public library”) azonban ekkor még nem jelent meg, kivéve talán az 1883-ban megnyílt szegedi városi könyvtárat, amely Somogyi Károly esztergomi kanonok hagyatékának köszönhetően fektette le egy modern könyvtár alapjait a város számára.

A korszakban gyors ütemben létesültek a helyi nyilvános múzeumok, amelyek részint helyhatósági alapításúak, részint helyi vagy regionális múzeumegyletek. Alapításuk és fenntartásuk mögött régészeti, történelmi társulatok álltak, és értékes régészeti, illetve helytörténeti anyaggal rendelkeztek. A törvényhatósági vagy mezővárosi levéltárak tudományos-kulturális rangja is emelkedett, miután az általuk őrzött iratanyag egyre inkább felértékelődött mint a tudományos kutatás forrása, különösen a Történelmi Társulat vidéki vándorgyűléseinek résztvevői által folytatott és bemutatott kutatásoknak köszönhetően.

Meg kell még említeni – noha nem tartozik a központilag tervezett és alapított intézményi struktúra körébe, de árnyalja és kiegészíti annak tevékenységét – a szintén helyi alapítású társadalmi és kulturális egyletek sorát. Ezek között (az orvos-gyógyszerész egyletek, vidéki, úgynevezett természettudományos társulatok, népiszkolai tanítóegyletek, helyi történelmi és régészeti profilú egyesületek mellett) elsősorban a Felvidéki Magyar Közművelődési Egyletet (1882), illetve az Erdélyrészi Magyar Közművelődési Egylet (EMKE, 1885) megalapítása érdemel figyelmet, melyek szervesen illeszkedtek Eötvös József 1867-es koncepciójába az „önkéntes népnevelési egyletek” felállításáról. Noha az eredeti célkitűzése ezeknek a népoktatási rendszer kiegészítéséről egy szélesebb, laikus műveltség közvetítése lett volna a társadalom szélesebb rétegei felé, jellemzően és főként a nemzetiségi területeken a magyar nyelv terjesztését, művelését vállalták fel eredményesen, és ezáltal szolgálták – kulturális teljesítményének magasabb fokával, illetve történeti érvekkel alátámasztva – a magyarság szupremáciájának képviselését és biztosítását.

Mindazonáltal a helyi művelődési egyletek többnyire szorosan kapcsolódtak a megfelelő, országos vagy központi intézményekhez, mivel vezetőik egyszerűen mind tagjai voltak az országos tudományos társulatoknak is, valamint tanulmányok, monográfiák szerzőiként megteremtették az eleven kapcsolatot a helyi és az országos szintű tudományosság, illetve szakmai közélet fórumai között.

Végül, de nem utolsósorban meg kell emlékeznünk a XX. században világhírűvé váló felsőfokú magyar művészképzésről, illetőleg a művészet- és a zenetudomány intézményrendszerének megalapozásáról is. 1875-ben Liszt Ferenc és Erkel Ferenc vezetésével megalakul az Országos Zeneakadémia; az 1866-ban alapított Országos Színészeti Tanoda 1888 után a Zeneakadémiával összevonva működik tovább. 1872-ben megalakul a Mintarajziskola és Rajztanárképző, melyen 1883-ban alapítanak festészeti mesteriskolát Benczúr Gyula vezetésével, 1885-ben pedig női festészeti tanfolyam is indul. 1880-ban megalakul az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola.

Talán e rövid összefoglaló nyomán is érzékelhető, hogy a dualizmus korának kezdetén a magyar állam, illetve társadalom milyen hatalmas erőfeszítéseket tett – mind mennyiség, mind minőség tekintetében – a művelődés kereteinek és országos, valamint helyi intézményhálózatának kialakítására.

IRODALOM

SCHLETT István: *A politikai gondolkodás története Magyarországon* 2. Bp., Századvég, 2010

Magyarország története 1848–1890, II. Főszerk. KOVÁCS Endre, Bp., Akadémiai, 1979

Magyarország története 1890–1918, II. Főszerk. HANÁK Péter, Bp., Akadémiai, 1978

JEGYZETEK

- 1 PULSZKY Ferenc *felszólalása [a Képviselőházban, az 1873. évi költségvetés tárgyában, 1873. január 21.]* = *Az 1872. évi szeptember 1-re hirdetett országgyűlés Képviselőházának Naplója*. Szerk. NAGY Iván, Buda, 1873, 148. Idézi SCHLETT István: *A politikai gondolkodás története Magyarországon* 2. Bp., Századvég, 2010, 576.

Kulin Ferenc Bánffy



I.

■ Azok a kórtünetek, amelyeket a kulturális antropológus a nemzettudatban, a szociálpszichológus a „magyar lelkiállapotban” ismer fel, nem utolsósorban a dualizmus korából örökölt kollektív skizofréniánkból származtathatók. Ezek voltak azok az évtizedek, amelyek újra felszínre hozták az előző (Mária Teréziával kezdődő, s a szabadságharc leverésével záruló) korszak modernizáló törekvéseinek lappangó dinamikáját, s a végletekig kiélezték az abban feszülő ellentmondásokat. Miután az I. világháborút követő évszázad sem oldotta fel, csupán prolongálta őket, magától értődő, hogy értékelésük sem a történettudományban, sem kulturális emlékezetünkben nem juthat nyugvópontra.

Akkor sem, ha ez az értékrend közjogi alapelvekre, de akkor sem, ha a társadalmi igazságosság szociális és etikai normáira épül. Igaza volt Bibó Istvánnak, amikor leszögezte: a kiegyezés „egész konstrukciója jogilag magyar oldalon, tényleg a dinasztia oldalán volt erősebb, de mindkét irányban mindenekfelett *hazug* volt. [...] illuzórikussá tette a legfontosabb negyvennyolcas vívmány, a parlamenti kormányzás fennmaradását is. Magyarország ugyan felelős parlamenti kormányt kapott, de azzal a feltétellel, hogy parlamentje mindenkor olyan többséggel rendelkezék, amely a kiegyezést magára nézve kötelezőnek elfogadja. Mi történik, ha nincs ilyen többség? Akkor jön a dinasztia katonai ereje, amint az világosan kiderült az 1905. évi váltság alkalmával!”¹

Bibó igazsága azonban nem írja felül Jászi Oszkárét, aki így írt 1949-ben: „...az utolsó harminc év távlatából visszatekintve a Habsburg-monarchiára, legkonokabb ellenfelei sem tagadhatják, hogy a Habsburgok birodalmában a jogrend elviselhetően biztonságos volt, az egyéni szabadságjogokat egyre inkább elismerték, a politikai jogokat folyamatosan kiterjesztették, a nemzeti autonómia elvét növekvő mértékben respektálták.”²

Mindkét diagnózis igazságtartalmát el kell fogadnunk. Bibóé arra ad magyarázatot, miért kellett felrobbannia a nem-

zeti szuverenitást kétféleképpen értelmező szerződő felek államalakulatának, Jászié arra, hogy ha csak néhány évtizedre is, miért konszolidálódhatott a Monarchia konstrukciója, s – miként a legtöbb bukott rendszerrel történni szokott – miért idézi nosztalgiával az emléket az utókor is.

Hogy a harcot, amelyet őseink vívtak, békévé oldhatja-e az emlékezés,³ döntően attól függ: kiket tekintünk hiteles tanúknak az egykori történesek krónikásai közül. Az itt következő írás ezért nemcsak egy nagy regény néhány jelképi erejű epizódját idézi fel, hanem arra a kérdésre is választ keres, mikor, milyen érdekeknek és teóriáknak rendelődhet alá a tudósi és a művészi hitelesség követelménye.

Bánffy Miklós *Erdélyi történet* című, 1934 és 1940 között megjelent regénytrilógiájáról szólva már csak azért is megkerülhetetlen ez a kérdés, mert a mű fogadtatása egyfelől sikertörténet volt, másfelől „tudományos” előítéletek – részint a világirodalmi mintákból leparólt esztétikai normák, részint a vélt vagy valós politikai igényekhez igazodó irodalomkritika – szervi betegségeinek állatorvosi lovaként is tanulmányozható. Megszívlelendő Hans Robert Jauss recepcióesztétikai tétele. Ha igaz az, hogy „Az irodalom történetisége [...] feltételezi a műalkotás, a közönség és az új műalkotás dialógus- s egyben *folyamatszerű* viszonyát, [...] ami által »újraszövéődik a szál a korábbi irodalmi jelenségek és a jelen tapasztalatai között«,”⁴ nem tekinthetjük magától értődőnek, ha ez a »folyamatszerű viszony« – kiváltképpen, ha jelentős, nagy műről van szó – bármilyen oknál fogva megszakad”. Még akkor sem, ha a hagyomány kultuszában a *felejtésnek* (Jauss szerint is) fontos szerepe van.⁵

Bánffy Miklós trilógiája esetében nemcsak elgondolkodtató, de mélyreható oknyomozást is igénylő az a tény, hogy egy olyan mű, amelyet számos írónk és irodalomtörténészünk a *magyar regényirodalom* egyik csúcsteljesítményeként értékelt,⁶ az 1980-as évekig nem szerepelt sem a középiskolai, sem az egyetemi irodalomoktatás tananyagában, s hogy ebben a korszakban még A magyar regény történetét elemző legkiválóbb (csaknem ezeroldalas) monográfia is

mindössze két lábjegyzettel utal a szerzőre.⁷ Pedig Bánffy már pályája indulásakor magára vonta a kritika és a kortárs írók figyelmét. Első művét (a *Naplegenda* című egyfelvonásosát) Ady „szeretettel dicsérte”, legnagyobb sikerű drámáját, az 1912-ben színre vitt – Attila alakját és a hun birodalmat felidéző – *Nagyúr* című művét Schöpflin Aladár, Lengyel Menyhért, Halasi Andor, Alexander Bernát, később Tamási Áron is magasztalta, az újra felfedezett remekművét, az *Erdélyi történetet* pedig Móricz Zsigmond minősítette „vitan felül az erdélyi irodalom leggrandiózusabb művének”.⁸

Hogy a hivatalos irodalmi kánonban az *Erdélyi történet* nem kaphatott helyet, abban szerepe lehetett az író arisztokrata származásának és annak is, hogy a legértetlenebb elmarasztaló kritika történetesen a Szépirodalmi Könyvkiadó igazgatója, Illés Endre tollából született.⁹ Egyetérthetünk Pomogáts Béla megállapításával, amely szerint „a hatvanas évek politikatörténeti gondolkodása nehezen tudta elfogadni, hogy az ellenforradalmi rendszer korábbi külügyminisztere a történelmi ország egyik legvagyonosabb mánáscsaládjának tagja őszintén forduljon szembe a huszonöt esztendő rendszer végső politikai következményeivel”.¹⁰ De ez a magyarázat sem áll meg önmagában; hiszen a Kádár-korszak kulturális kormányzata a „Bánffy-ügynél” súlyosabb kérdésekben is engedményeket tett a népi-nemzeti és polgári-konzervatív szellemiségű íróinknak.

Megtevesztő lehet (s látni fogjuk, számos kritikust meg is tévesztett), hogy az *Erdélyi történet* hangsúlyosan politikai szempontú értelmezéséhez maga az író is támpontokat kínált. Ilyenek a háromkötetes mű bibliai kontextust idéző alcímei (I. *Megszámláltattál*; II. *És hijjával találtattál*; III. *Darabokra szaggattatol*), ilyen a főhős több belső monológja,¹¹ és ilyen az írónak a saját művét kommentáló – leggyakrabban idézett – vallomása is, amelyben „a vezetőosztályok mulasztásaiban” jelöli meg az I. világháború utáni összeomlás és a II. világháborúba sodródásunk döntő okát.¹² Az már a „szakma” dolga lenne, hogy az író kommentárjait helyi értékük szerint kezelje, s ne azokból következtessen az élethelyzeteket felvázoló, a szereplők „belső monológjait” rögzítő, illetőleg a dokumentumértékű szövegrészek esztétikai funkciójára.

Az irodalomtörténésznek persze azzal is számolnia kell, hogy a regény ezredfordulónkra eső reneszánszának is vannak politikatörténeti okai. A rendszerváltozás korának magyar társadalmá a saját bőrén tapasztalta meg a kiegyezési átalakulás romboló hatásait. Az a politikai világrend, azok a gazdasági törvényszerűségek és civilizációs mechanizmusok, amelyek tőlünk nyugatabbra csaknem egy évszázaddal korábban bontakoztak ki, s amelyek ott a modern demokrácia sokáig működőképes intézményrendszerét is megterem-

tették, a dualizmus kori Magyarországon éppúgy alapjaiban rengették meg az állam és a társadalom öröklött struktúráit, amiként azt a sokkterápiát alkalmazó piacgazdaság tette a rendszerváltozást átélő generációkkal. S a két századforduló hasonló történelmi tapasztalatai a magyar nemzettudatot is krónikus állapotban érték. Sem a Monarchia évtizedeiben, sem a közelmúltunkban nem azért kellett elszenvetnünk a modernizáció gyermekbetegségeit, mert etnikai/genetikai és kulturális alkatunk idegenkedett volna a „haladástól”, hanem mert mindkét esetben le kellett térnünk annak magunk által kijelölt útjáról. A vérbe fojtott szabadságküzdemeink túlélőit nem annyira az életáldozatok hiábavalóságának tudata: „nem az elvesztett”, sokkal inkább „Az el nem nyert éden fájdalma”¹³ kínozza.

II.

De lépünk túl a recepciótörténet politikai vonatkozásain, és vessünk pillantást a regény néhány olyan mozzanatára, amelyben az író létszemléletének és történetfelfogásának legszembevetőbb sajátosságai ragadhatók meg.

Álljon itt néhány portrévázlat az *Erdélyi történet* arcképcsarnokából, illetőleg egy-egy pillanatfelvétel a regény cselekményének, helyszíneinek és „nagy jeleneteinek” felidézésére.

A legnagyobb gonddal, a lélektani realizmus legkifinomultabb eszközeivel megrajzolt szereplők közül is kiemelkedik Gyerőffy László, a főhős unokatestvérének s egyben legjobb barátjának az alakja. A magas körökből induló, különös képességekkel megáldott fiatalember egzisztenciális és morális leépülésének lélekrajza kedvelt témája a dzsentrit pellengérre állító „kritikai realizmusnak”, de Bánffy mélyebbre hatol a tipizáló jellemábrázolásnál. Nemcsak azzal, hogy azonosul a kallódó ifjút féltő szeretettel gondolja vevő főhősével, de azzal is, ahogyan Gyerőffy tragikus sorsát már a regény első részének egyik – filmre kínálkozó – jelenetében előrevetíti. A komponistaként is elismert, virtuóz hegedűművészt ováció fogadja, amíg „mind furcsább, furcsább hatásokat keresve”, „majdnem zenebohócos trükkökkel” szórakoztatja közönségét, de miközben a saját „modern, fájdalmas” hangvételt szerzeményét mutatja be, a hallgatóság többsége visszaszökik a bálterembe.¹⁴

Abády Bálint patronáltjai között kitüntetett helye van az „alulról jövő” kivételes tehetségeknek is. Közülük való a repülőgép-tervező Jópál András, aki végül szénégetőként keresi meg mindennapi kenyerét. „Az a fiatal matematikus, aki [...] megoldotta a repülés problémáját a Wright testvérekkel és Santos-Dumont-nal együtt, sőt talán előttük, de lemaradt a bemutatásról. Lemaradt, mivel nem volt pénze a modellhez, motorhoz. Gyanakvó természete miatt is, hiszen akadt

volna, aki megsegíti. Maga Bálint is följánlta neki ezt. De Jópál azt hitte, hogy csak kikémlelni akarják titkát.”¹⁵

Abády – Jópál András érthetetlen döntésén töprengve – ahelyett, hogy az ifjú zseni gyanakvó természetének kézenfekvő okát keresné, egy „magyar sors”-törvényt vél felfedezni.¹⁶ Úgy érzi: „Van valami nirvánás lemondási hajlam mindenkiben, valami keleties nembánomság a hírnév és siker iránt, amellyel eldobják maguktól mindazt, amiért évekig küzdöttek, és maguk lépnek le a Parnasszusról valami kis sértődöttség vagy csalódás ürügye alatt, néha anélkül is, hogy bár okot keresnének vagy adnának. Tán a magyar virtusnak a másik oldala ez.”¹⁷ Gyerőffy tragédiájának és a Jópál Andrások elkallódásának okát az író pontosabban érzékeli, mint főhőse. Ő is együttérez velük, de azt is látja, hogy az önfeladás járványát, amit Abády egyfajta nemzetkarakterológiai sajátosságként próbál értelmezni, nem valamiféle genetikai fátumnak, hanem a többségi magyar társadalom szellemi alultápláltságának és az uraival szembeni kódolt bizalmatlanságának kell tulajdonítanunk.

Az a távolság az író és a főhős között, amely mindaddig jól bemérhető, amíg a cselekmény a szereplők privát szférájában játszódik, szinte teljesen eltűnik, amikor a politika lesz az események színtere: Abády Bálint gróf Bánffy Miklós alteregója lesz. Mielőtt a szerző metamorfózisát irodalom-, közéleti műfaj történeti összefüggéseiben vizsgálnánk, „hallgassunk bele” a regény két, politikai tárgyú dialógusába.

Abády a Szászrégenbe tartó gyorsvonat egyik kocsijában ismerkedik meg dr. Timusán Aurél román ügyvéddel, aki a kezébe adja a bécsi *Reichspost* egyik vezércikkét. „A cikkben a Monarchia krízisééről volt szó. A dualizmus csődjéről. Arról, hogy ez tarthatatlan, hogy a magyar törvényhozás nem elég demokratikus, hogy álparlament, mely csupán osztályérdekeket képvisel, és nem »die Geseimheit der Völker«.”¹⁸ A cikkről kibontakozó diskurzusuk során mindketten kifejtik politikai elveiket. Abády szerint a magyarok és a románok békés együttélése érdekében „lelkileg és gazdaságilag kellene közeledni egymáshoz. Megkeresni a közös érdekeket, megkeresni, amiben egyet tudunk érteni”. A román ügyvéd azonban „praktikusabb” célok irányába terelné a beszélgetést, amikor kijelenti, hogy „Az unió (értsd Magyarország és Erdély uniója) megszüntetése” egyik programpontjuk.¹⁹ A politika sűrűjébe alámerülő Abádynak már ennyiből is meg kell értenie, hogy a Monarchia sorsa nem azon dől el, hogy értelmiségi elitjeik beszélő viszonyban vannak-e egymással. Magasabb körökben keresi hát a megoldást, de ott még váratlanabb ellenállásba ütközik. Az a dilemma, amellyel bécsi diplomata barátja, Slawata szembesíti, nemcsak az együtt élő népek közötti megbékélés reménytelenségére, hanem a kamarilla „ésszerű” tervének

abszurditására is figyelmezteti. „Mit gondolsz?” – kérdezi Slawata. „Ha a Monarchia mostanság háborúba keveredne valamelyik szomszédjával, mi volna a magyarok álláspontja?” Abády, aki sokáig csak a sajtóból ismerhető, majd a parlamentben elhangzó nyilatkozatok alapján mérlegeli az események várható következményeit, kizárja egy háború lehetőségét, de a magas diplomáciában jártas barátja geopolitikai okfejtésének hatására elbizonytalanodik. Előbb – kötelező lojalitással – bizonygatni próbálja, hogy a „királyhűségéről” ismert magyar nép „meg fog felelni a közös védelem kötelezettségének”, de miután Slawata beavatja a titkos tervbe, mely szerint egy „preventív háborúról” lenne szó, önmagával is meghasonlik. „Amiért Slawata érvelt, borzalommal töltötte el, bár nem tudott elzárkózni annak logikus volta elől. Megint érvényesült benne az a ritka és reá nézve majdnem átkos képesség: megérteni az ellentétes álláspontot, igazát látni annak is, amit természete elutasít. [...] Most is majdnem testi fájdalmat érzett.”

Nem pusztán a Monarchia érdekeit érintő: egy osztrák és egy magyar politikus között zajló taktikai vita tanúi lehetünk, hanem a korunkban eszkalálódó nagyhatalmi konfliktusokat is előrejelző stratégiai forгатókönyvbe nyerhetünk bepillantást. A preventív háború „műfaja” nem a modern korban születik meg, de a XX. században mindkét világháború kirobbanásában, majd azokat követően minden globális krízis elmélyülésében döntő szerepet játszik. Az a fajta birodalmi észjárás, amely igazolni próbálja a „megelőző csapással” kezdődő háború előnyeit, egy nemzetállam felelősen gondolkodó polgárát csak borzalommal töltheti el. Abády Bálint tudathasadásos reflexiója Slawata felvetésére nemcsak a lélekrajz egyik remeke, hanem a „külpolitikai végzetnek” kiszolgáltatott magyar politika jelképes értelmű dokumentuma is.

Talán ennyi „szöveg minta” is elegendő ahhoz, hogy felülvizsgáljuk és elvessük azt a közkeletű balítéletet, amely szerint Bánffy Miklós regénye az úri rend erkölcsi romlását teszi felelőssé az ország „darabokra szaggatásáért”. Gondolhatnánk, hogy ez a szemlélet csak a marxista történészek gondolkodására volt jellemző, ám gyakran fellelhető a regény korszerűbb interpretációiban is. A Bánffy-életmű egyik kiváló elemzője például úgy véli, hogy az *Erdélyi történet* főhőseinek „ambícióját a sikertelenség letöri, képtelen a kitartó küzdelemre” s hogy „Osztálya, a változó időben, történelmi folyamatokban képtelen volt megújulni, a fejlődés periferiájára sodródott, elszigetelődött, a társadalmi fejlődés kerékkötőjévé vált.”²⁰

Ha igaz lenne, hogy egy ország sorsa kritikus helyzetekben az uralkodó osztály számbeli többségének erkölcsi állapotán áll vagy bukik, nem lehetett volna sem reformko-

runk, sem győztes polgári forradalmunk. Berzsenyi Dániel – mintegy száz évvel korábban – nem lehetett volna tanúja, hogy „Árpád vére miként fajul”, Kölcsey Zrínyije nem aggodott volna, amiért honja „gyáva fajt szült, s érte sírba jut”, Petőfi nem írta volna le, hogy „szégyellenem kell, hogy magyar vagyok”, és sem Széchenyinek, sem Eötvös Józsefnek, sem Kemény Zsigmondnak nem lett volna rá oka, hogy regényeiben, publicisztikai írásaiban és politikai beszédeiben hevesen ostromozza a társadalmi és politikai elit bűneit. De ne feledjük: ugyanaz a Berzsenyi „Látja a Virtust letapodva nyögni, / Látja a Bűnnek koronás hatalmát”, aki így szólt *A magyarokhoz*: „Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet! / Ordítson orkán, jöjjön ezer veszély: / Nem félek”. Ugyanaz a Kölcsey írta a *Vanitatum vanitast*, aki a *Himnusz*t. Wesselényi, aki – szűkebb környezetében – az önkontrollját veszítő ember féktelen dühkitöréseivel hívta ki maga ellen a sort, hajlíthatatlan politikusi jellemével vált osztályostársai példaképévé. Széchenyinek ifjú korától birkóznia kellett öngyilkosságra csábító démonjaival, mégis személyes Isten-élményéből merített erőt országépítő vállalkozásaihoz. S ha a korábbi századokra tekintünk vissza, leszögezhetjük: az uralkodó elitek erkölcsi fogyatékossága – sem más népeknél, sem hazánkban – nem a korszellemről fakad, nem nemzeti sajátosság, s nem is „rendszer-specifikus” jelenség. Történelmünk írásos dokumentumainak feldolgozhatatlan mennyisége (prédikációk, peres iratok, családtörténetek) tanúskodik arról, hogy a közerkölcsök – a hatalmi viszonyoktól független, a társadalom valamennyi osztályára, rétegére jellemző – permanens válsága végigkísérte történelmünket, következésképpen nincs okunk közvetlen összefüggést keresnünk a politikai krízisek és a hatalom képviselőinek emberi gyarlósága, erkölcsi vétkei között.²¹

Ez az állítás látszólag kétségbe vonja az irodalom oktató/nevelő hatását, ám Bánffy Miklós fő művének elemzése éppen azzal a tanulással szolgálhat, hogy ennél a „közvetlen összefüggésnél” bonyolultabb és mélyebben rejlő törvényszerűségek működnek a történelemben.

A fentebb idézett jelenetek és dialógusok is ezekre a mélyebb összefüggésekre utalnak. Annak, hogy egy társadalom nem tud mit kezdeni zseniális tehetségeivel, éppúgy évszázadokra visszanyúló okai vannak, mint annak, hogy a nemzetiségek politikai tájékozódását nem a racionalitás, hanem a magyarsággal szemben kivívandó autonómiájuk vágya (rosszabb esetben fékezhetetlen gyűlöletük) irányítja, vagy annak, hogy egy bécsi diplomata más megoldásokat keres a politikai konfliktusok kezelésére, mint a magyar parlament arisztokrata képviselője.

Az *Erdélyi történet* kordiagnózisa nem igazolja azokat a – napjainkban különösen népszerű – teóriákat sem, amelyek

az uralkodó osztályok történelmi vétkei helyett a „balliberálisok” összeesküvésében: a polgári radikálisok, a szocialisták, a szabadkőművesek aknamunkájában fedezik fel Trianon végső okát. (Nem tárgya ugyan a regénynek, mégis emlékeztetnünk kell arra, hogy a polgári radikális Jászi Oszkár gazdaság- és nemzetiségpolitikai koncepciója mennyire közel állt gróf Bánffy Miklós – alias Abády Bálint – programjához. Azaz sem a nemzeti szuverenitás, sem a társadalmi érdekképviselő alapelveit illetően nem voltak áthidalhatatlan ellentétek a Monarchia utolsó éveinek „bal-” és „jobboldali” politikus-értelmiségi elitjének céljai között!²²) A baloldali demagógok térnyerése, majd a bolsevik puccsisták hatalomátvétele a nemzetállami szuverenitás *eszméjét* is „ösellenségnek” tekintő, világhatalomra törekvő aspiránsok rivalizálásának és a velük szembenálló konzervatív tábor tragikus megosztottságának következménye volt. Abády Bálint reformprogramja nem azért bukott el, mert az „osztálya képtelen volt megújulni”, s nem is azért, mert a baloldal megpuccsolta, hanem mert a „magyarság ügye” az egymással élet-halál harcot vívó nagyhatalmak érdekkonfliktusainak ütközőpontjába került. A Monarchia, az Antant és Oroszország stratégiai céljainak egyetlen közös nevezője volt: a szuverén, történelmi magyar állam likvidálása. S ha a bukásban szerepe volt a magyar politikai elit tehetetlenségének is, az sem magyarázható egyéni kvalitásaik fogyatékosságával. Nem a főhős rezignáltságra is hajlamos alkata nyomta rá a bélyegét magyar országgyűlés működésére, hanem a kiegyezéskori parlamentáris demokrácia eredendő alkalmatlansága a nemzetpolitikai érdekek képviselésére²³ a „mindent szörnyen aláásó pártpolitikával” szemben.²⁴

A reformkor örökségét ápoló magyar arisztokrácia hiába „tanult bele” a parlamentarizmus játékszabályaiba, s hiába próbálta ápolni az udvarhoz fűződő kapcsolatait is, kívül rekedt azon a (nagy)politikai mozgástéren, ahol beleszólhatt volna az ország sorsába.

III.

A magyar regény *Erdély*-tematikájának addigi történetében egyedülálló volt Bánffy Miklós vállalkozása. Nem a politika világképét esztétizálta, hanem a művész érzékenységgel hatolt be a politikum legrejtettebb szféráiba. Miközben „megszüntette megőrizte” magyar elődei és kortársai eredményeit, a XX. századi regény egyik új típusának, a dokumentarista regénynek teremtette meg sajátosan magyar változatát. Lássuk, hol van ennek a helye a magyar s hol a világirodalomban.

Jósika, Kemény, Eötvös történelmi regényeit is átírtatta a politikum, de egyikük sem mondhatta magáról hogy – Babisot parafrázálva – „csak én bírok regényem hőse lenni”.

Jókai ars poeticája „megengedte”, hogy az író felülemelkedjen kora katasztrófa felé sodródó politikai konfliktusain, s országgyűlési képviselőként kitért az elől, hogy elvi álláspontot képviseljen korának parlamenti csatáiban.²⁵ Mikszáth szigorú bírálója volt annak a társadalomtörténeti folyamatnak, melynek során kiüresedtek a közélet intézményei, és hamissá, álságossá váltak az azokban szocializálódott karakterek, de az irodalom virtuális hatalmát ő is többre becsülte a pártpolitikai küzdelmek céljainál. Bánffy egyik elődjét sem követi. Hatásának titka mégsem a két nagy író írásművészetétől való elhatárolódásban, hanem – éppen ellenkezőleg – a magyar epika általuk kimunkált modelljeinek szintézisében ragadható meg. Mikszáthhoz kapcsolódik, amikor továbbviszi annak a nemzedéknek az örökségét (is), akiknek már „nem 1848 és az elnyomtatás, hanem 1867 vált a döntő élményévé (Arany László, Asbóth János, Beöthy Zsolt, Toldy István)”,²⁶ főhősének, Abády Bálintnak az alakjában mégis azoknak az arisztokratáknak karakterére ismerünk, akiket Jókai a reformkor hőroszairól (az író saját kifejezésével: „mítoszi alakjairól”) – Wesselényi Miklós báróról és gróf Széchenyi Istvánról – mintázott meg regényeiben.²⁷ Olyan főnemesekről, „akik kivételezett helyzetüket kötelezettségnek élték meg, s a szolgálat szerepében tűntek ki az egész nemzet előtt”.²⁸ Jókaihoz hasonlóan ő sem megálmodta, kitalálta, hanem meglátta, megismerte és ábrázolta annak az osztálynak kivételes képességű és elhivatottságú képviselőit, akiket a „konoksággal határos jellemszilárdság”, „a vállalt eszme, feladat makacs keresztülvitelének” elszántsága jellemzett.²⁹ (És van még egy reformkori zseni – Kemény Zsigmond –, akinek hatása nélkül aligha születik meg Bánffy fő műve. Az erdélyi író-politikus után Bánffy az első, aki szépiróként is túllát a magyar belpolitikán, s aki felismeri, hogy az ország sorskérdései értelmezhetetlenek a geopolitikai törvényszerűségek megértése nélkül.)

Bármenyire lehangoló is az a korrajz és kórkép, amit Bánffy a magyar századforduló uralkodó osztályáról ad, s bármenyire összecseng is az „új nemzedék” klasszikusainak (Bródy Sándornak, Justh Zsigmondnak, Tolnai Lajosnak, Szabó Dezsőnek, Iványi Ödönnek, Ambrus Zoltánnak, Móricznak, Babitsnak, Kosztolányinak) epikus látleteivel, az Erdély-trilógia szerzője egy tekintetben felülírta írókortársai diagnózisát. Könyve ugyanis nemcsak művészi reflexióként, hanem a történettudományt is érdeklő politikatörténeti dokumentumként is értelmezendő,³⁰ s ebben a minőségében egy műfajtörténeti,³¹ egy regényelméleti és egy azzal szorosan összefüggő történetfilozófiai problémát is felvet.

IV.

Ez az esszé nem vállalkozhat arra, hogy kijelölje az *Erdélyi történet* helyét a regény jelenkorunkban sem lezárult műfajtörténetében, de arra igen, hogy szembesítse azt egy olyan regényelméleti teóriával, amely éppen a Bánffy-mű utolsó epizódjának esztendejében (1914-ben) született. Következzen néhány idézet a fiatal (akkor még a szellemtörténeti iskolát követő) Lukács György *A regény elmélete* című munkájából.

„... a regényhősök – keresők. A keresés egyszerű ténye jelzi, hogy sem célok, sem utak nem lehetnek közvetlenül adva, avagy hogy pszichológiailag közvetlenül és megingathatatlanul adott voltak nem valóban létező összefüggések vagy etikai szükségszerűségek bizonyos ismerete, hanem csupán lelki tény, amelynek sem az objektumok, sem a normák világában nem felel meg szükségképpen valami.”³²

„Míg tehát az elvont idealizmus lelki szerkezetét szertelen, semmitől nem gátolt, kifelé irányuló aktivitás jellemezte, itt [...] inkább egyfajta passzivitásra irányuló tendencia van jelen; tendencia, inkább kikerülni mintsem felvenni a külső konfliktusokat és harcokat; tendencia, mindent, ami a lelket érzi, magában a lélekben intézni el.”³³

„... minden történés értelmetlen, törekeny és gyászos, de mindig remény vagy emlék sugározza be. [...] Az értelem mindennemű beteljesedésének teljes hiánya van megformálva, ám a megformálás egy igazi életteltesség gazdag és lekerekített beteljesültségévé emelkedik.”³⁴

Nos, kétségtelen, hogy az *Erdélyi történet* nem felel meg annak a fajta regénymodellnek, amelyben a hősök lelki tényei nem következnek „valóban létező összefüggések [...] bizonyos ismeretéből”, amelyben erősebb „a tendencia, inkább kikerülni mintsem felvenni a külső konfliktusokat és harcokat”, s amelyben „az értelem mindennemű beteljesedésének teljes hiánya van megformálva”. Igaz, néhány évtizeddel később maga Lukács György is kétségbe vonja, hogy a művészi „megformálás” önmagában „egy igazi életteltesség gazdag és lekerekített beteljesülésévé emelkedhet”, de *A regény elméletének* marxista korrekciója mit sem változtat azon, hogy a fiatal esztéta pontosan jellemezte a műfaj XX. századi történetének egyik irányát. Tegyük hozzá: az a fajta esztétikai világkép, amelyben az emberi szubjektum és a történelmi világ egymástól függetlenné váló létdimenziókra bomlik szét, a késő és posztmodern korban túlnőtt a regény műfajelméletén, és – legalább is a nyugati kultúrában – egyetemes érvényűnek tekintett művészetfilozófiai axiómává vált. Sem a fiatal filozófust, sem nagy tekintélyű követőit nem foglalkoztatta az a tény, amelyre Szerb Antal figyelmeztette Lukács György olvasóit. Neves esztétánk és irodalomtörténésünk egyébként *A regény elméletét* „a szellemtörténeti iskola

előfutárjának és egyben rekordteljesítményének” tartotta,³⁵ s noha nem bocsátkozott vitába a filozófus tételeivel, a műfaj nemzeti sajátosságait fontosabbnak érezte annak általános érvényű poétikai ismérveinél. Őt idézem:

„A XIX. században, amikor az európai kultúrának nemzeti kultúrákra való széthullása véglegesedett, a regény útja is szétágazott nemzetek szerint. A mai regény is országoként igen különböző aspektust mutat. [...] Általában élesen elválik a nyugati és a keleti típus, aminthogy a nemzetek sorsa is élesen elválik egymástól, aszerint, hogy a Rajnán innen vagy túl élnek. [...] A Rajnán innen, nálunk, a németeknél, az oroszoknál a regény még a valóságot ábrázolja.”³⁶

Hogy a magyar regény a „Rajnán innen” is a saját útját járja, arra Bodnár György hívja fel a prózaepika nemzeti sajátosságai iránt érdeklődők figyelmét. Ezt írja Babits Mihály korrajzregényeiről szóló tanulmányában: „A tiszta regényképletekhez mérve persze ezek a század eleji kísérletek mellőzhetők volnának, mert izgalmasabb és érvényesebb bennük a korrajz és az élet, mint a fikció, és átminősítésük nem a regényi igazság kiterjesztése rájuk, hanem regényesítés. Korrajzaikban és kulcsregényi alakjainak történeteiben azonban a modernizálódó magyar élet lávája forrong, s egy új regényforma keresi benne magát, amely inkább vállalja a dokumentumok helyi értékeit, mint a regényesítés külsődleges és reménytelen hódolatát a belső és külső párbeszédet folytató műfajtvörvények előtt.”³⁷

Epilógus

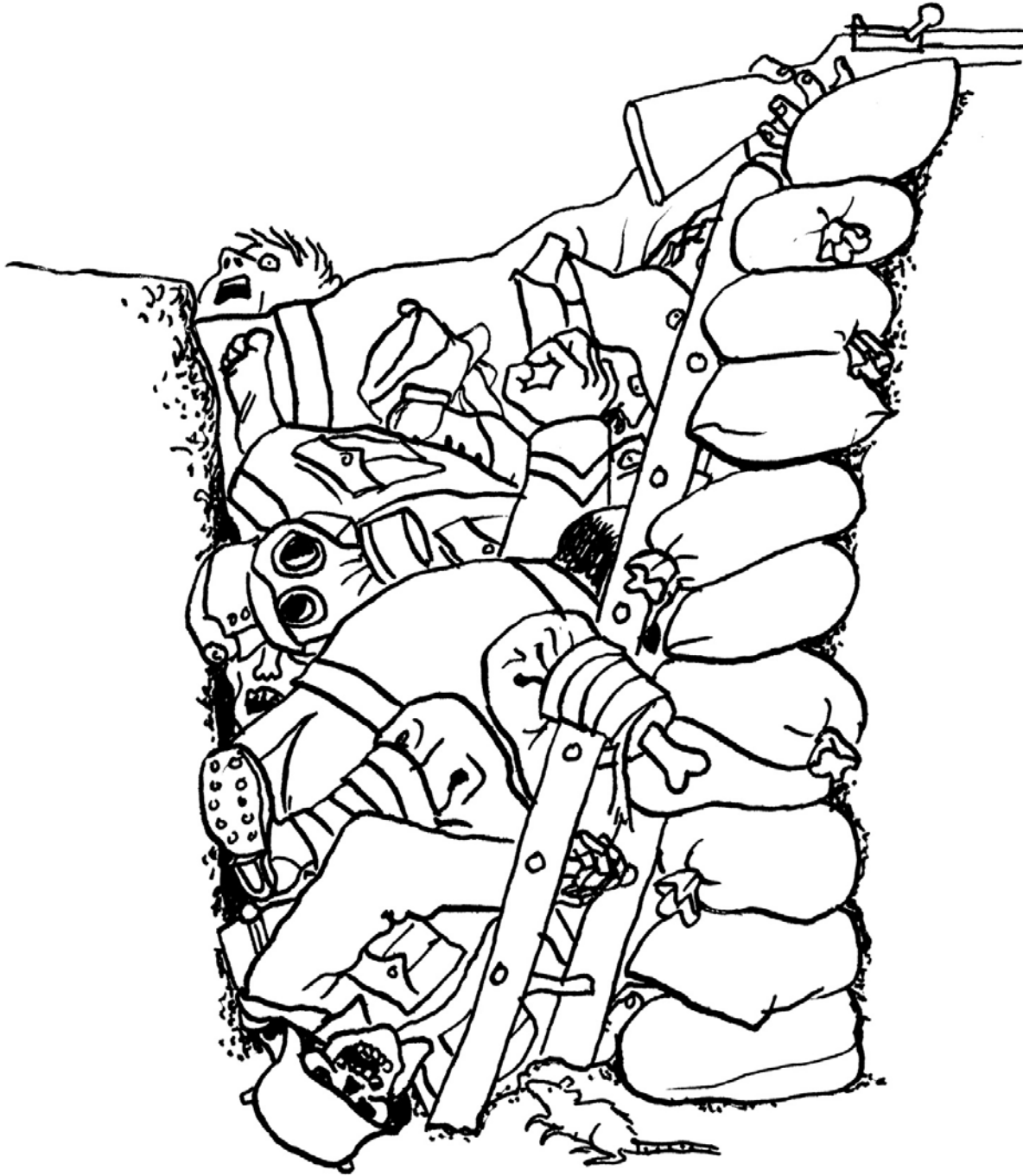
A magyar társadalom nem azért sodródott addigi történetének legsúlyosabb válsága felé, mert értelmiségi elitjéből elszivárgott a jellemerő. Ellenkezőleg! Azért esett ki szerepköréből, mert maga a szerep vált súlytalanná a parlamentáris demokrácia hazai, dualizmuskori viszonyai között. Hogy a népképviselői országgyűlés csak fügefalevél volt a „meztelen királyon”, azt a 67-esek is tudták, de hogy a császári/királyi hatalom is ki van szolgáltatva a töketelajdonosok által manipulált nagyhatalmi erőviszonyoknak, az csak a világháború kitörésekor vált nyilvánvalóvá. Miként Bánffy életpályája és a magyar arisztokrácia kiválóságainak a két világháború között játszott szerepe bizonyítja: nem azt jelenti ez, hogy szellemi öröksége végképp korszerűtlenné vált volna. „Csupán” azt, hogy ez az örökség a legmagasabb rendű értékeszményeinek megvalósításához – az autonóm személyiség és a nemzeti szuverenitás igényének összehangolásához – akkor nem kínálhatott követhető magatartásmintát. És ezt senki nem látta olyan világosan, mint az író főhős-alteregója, és senki nem örököltette meg olyan dokumentarista hitelességgel, mint gróf Bánffy Miklós.

„A huszadik század egészét meghatározó történeti mozgalmak megjelenítésének átfogó igénye [...] messzemenően indokolja, hogy Bánffy alkotását kiemeljük a méltánytalanul elhanyagolt magyar regények közül, amelyek nélkül sokkal egyszínűbb volna irodalmunk. [...] Az Erdélyi történet több, mint példázat. Sokszínű világának értékei s fogytékosságai a múlthoz tartoznak, de következményeik révén a jelenben is éreztetik hatásukat. [...] A huszadik század végén, amikor az egyesítés és a szétszakadás erői ismét harcban állnak Európában, különösen időszerű lehet Bánffy háromrészes regénye, mely e fájdalmas folyamat előtörténetének egyik legfontosabb szakaszát különösen árnyalt módon jeleníti meg.”³⁸

JEGYZETEK

- 1 BIBÓ István: *Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem* = Uő: *Válogatott tanulmányok*. Bp., Magvető, 1986, 585., 587.
- 2 JÁSZI Oszkár: *A Habsburg-monarchia felbomlása*. Bp., Gondolat, 1982, 45.
- 3 JÓZSEF Attila: *A Dunánál*
- 4 JAUSS, Hans Robert: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Ford. BERNÁTH Csilla = Uő: *Recepcióelmélet. Esztétikai tapasztalat. Irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla et al., Bp., Osiris, 1999, 47., 48.
- 5 Uo., 6.
- 6 Ablonczy László, Bajor Andor, Dávid Gyula, Imre László, Kántor Lajos, Kolozsvári Grandpierre Emil, Makkai Sándor, Marosi Ildikó, Móricz Zsigmond, Nemeskürty István, Pomogáts Béla, Reményik Sándor, Szegedy-Maszák Mihály
- 7 MEZEI József: *A magyar regény*. Bp., Magvető, 1973
- 8 Ld. NEMESKÜRTY István: *A beteljesült jóslat* = Gróf BÁNFFY Miklós: *Erdélyi történet*. Bp., Szabadtér, 1993, 829.
- 9 ILLÉS Endre: *Bánffy Miklós. Előszó* = BÁNFFY Miklós: *Megszámláltattál*. Szerk. MOLNÁR Magda, Bp., Helikon, 1982, 15. Ld. MÁRIÁS JÓZSEF: *Bánffy Miklós. Recepció és utóélet* = *Magyar szellem erdélyi szellem*. <http://mek.oszk.hu/08500/08506/08506.htm> 29.
- 10 POMOGÁTS Béla: *Konzervatív reformer Erdélyben*. Bánffy Miklós Pályafutásáról = *Alföld*, 1987, 11. sz., 28–29.
- 11 Egy példa ezek közül: „Mindenki bűnös ebben, a magyar társadalom minden vezető rétege. [...] [Abád] Maga előtt látta a főrangúakat, akik vezéri szerepre tartván igényt, hát sutba dobják európai látókörüket, vagyoni és erkölcsi súlyukkal igazolva mindazt a maszlagot, melyben legtöbbje nem is hisz, de ami [...] mindjobban megmérgezi a politikai életet.” BÀN-

- FFY Miklós: *Erdélyi történet I–III*. Szerk. DÁVID Gyula, Bp., Kolozsvár, Balassi – Polis, 2006, 987.
- 12 „Az Erdélyi történet regény trilógiámat már tudatosan belső parancsból kellett megírnom. Kellett, mert mind növekvő aggodalommal láttam, hogy dacára annak a katasztrófának, ami népünket lesújtotta, senki sem akarta látni azokat a bűnöket, amik odavezettek.” NEMESKÜRTY: *i. m.* (1993), 830.
 - 13 VAJDA János: *Harminc év után*
 - 14 BÁNFFY: *i. m.* (2006), 47.
 - 15 Uo., 537.
 - 16 Uo., 538.
 - 17 Uo., 539.
 - 18 Uo., 221.
 - 19 Uo., 222–223.
 - 20 MÁRIÁS József: *Bánffy Miklós. Recepció és utóélet = Magyar szellem, erdélyi szellem. Irodalomtörténeti jegyzetek (2003–2009)* <http://mek.oszk.hu/08500/08506/08506.htm>
 - 21 Fellapozhatjuk a magyar irodalom történetének a korábbi évszázadokról hírt adó lapjait is. Bornemissza Péter (1535–1584) fő művében (*Az Ördögi kísértetek*) „az ördög kísértéseinek, bűnre csábításainak bemutatásakor azért kerültek a legtöbbször éppen főurak Bornemissza tolla alá, mert a 16. század évtizedeiben a bűnökre ők szolgáltatták a legtöbb tanulságos történet”. *A magyar irodalom története I.: A magyar irodalom története 1600-ig*. Szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 381. Magyari István (a XVI. sz. második fele) *Az országokban való sok romlásoknak okairól* című művében (1602) – a protestáns hitvitázók többségéhez hasonlóan – a katolikus egyházat bírálja az erkölcsök megromlásáért, Pázmány Péter (1570–1637) ugyanezért a protestánsokra hárítja a felelősséget. *A magyar irodalom története II.: A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. Szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 130.
 - 22 Bánffy Miklós és Jászi Oszkár pártpolitikai ellentétei lehetlenné tették, hogy bizalommal forduljanak egymáshoz. Abády Bálint Jászit azok közé sorolja, akik később az októberi forradalmat és utána a bolsevizmust csinálták. BÁNFFY: *i. m.* (2006), 937. Jászi legfontosabb munkáit (*A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés; A kommunizmus kilátástalansága; A Habsburg-monarchia felbomlása*) Bánffy főhőse nem ismerhette.
 - 23 Jól látta Bánffy: „Míg a '67-esek a sereg nemzeti reformjával akadályozták szövetséges társukat, a '48-asok az önálló bankkal... Ez az egymás közti hadakozás mit sem változtatott a helyzeten, hiszen a király sem az egyik, sem a másik kívánságot nem fogadta el soha. Egyetlen eredmény az a hosszú vajúdság, mely a koalíciós rendszer végső bukását megelőzte, hosszú ideig megbénította az egész államkormányzatot, és még jobban aláásta az ország és a Monarchia amúgy is csor-
 - bult tekintélyét.” Uo., 725.
 - 24 Abády: „Milyen szörnyen aláás mindent a pártpolitika!” Uo., 397.
 - 25 Ld. MIKSZÁTH Kálmán: *Jókai beszél = Uő: Tárcák, karcolatok (1881–1908)*. Bp., Magyar Helikon, 1969, 298–303. (Mikszáth Kálmán művei 14.)
 - 26 NAGY Miklós: *Virrasztók. Tanulmányok, cikkek*. Bp., Szépirodalmi, 1987, 262.
 - 27 *A Hétköznapiok. Egy magyar nábob*. Kárpáthy Zoltán.
 - 28 FÁBRI Anna: *Jókai-Magyarország. A modernizálódó 19. századi magyar társadalom képe Jókai Mór regényeiben*. Bp., SKÍZ, 1991, 97.
 - 29 MEZEI: *i. m.* (1973), 305.
 - 30 John Lukács főművének tekintett munkájában a dokumentumokra támaszkodó történelmi regényt a történészek munkáival egyenrangúnak tekinti. A nemzettudat formálásában játszott szerepéről pedig ekképp nyilatkozik: „... a XX. században lassan kitűnik, hogy az igazi irodalom az igazi történelem mikrokozmoszikus, nemzeti inkább, mint nemzetfeletti, internacionális.” LUKÁCS, John: *A történelmi tudat avagy a múlt emlékezete*. Ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2004, 283. „... századunk igazi nagy írói és költői egyre inkább nemzeti és törzsi [...] nyelvük mélységei felé fordulnak, gyöngyeiket ott s abból halásszák.” Uo., 270–271.
 - 31 „... az úgynevezett dokumentarista regény, a regény mint történelem – éppen fordítottja a XIX. század történelmi regényének. A történelmi regényben a regény témája (a szellemi vagy más egyéni-emberi cselekmény szövödménye) a főtéma, az előtér; a történelem nagyméretű freskója pedig a háttér, amely arra szolgál, hogy színt, dimenziót adjon a szerelmi vagy más cselekmény valószínűségének. Az úgynevezett dokumentarista regény előtere, színtere, főtémája a történelem: az író érdeklődése elsősorban a történelemnek szól, s csak másodsorban a regénynek, illetve a szerelmi vagy családi szövödménynek, amelyben tudva-tudatlanul a történelem következményét látja.” Uo., 273.
 - 32 LUKÁCS György: *A regény elmélete = Uő: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika / A regény elmélete (Ifjúkori művek)*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975, 518–519.
 - 33 Uo., 560–561.
 - 34 Uo., 571–572.
 - 35 SZERB Antal: *Hétköznapiok és csodák = Uő: Gondolatok a könyvtárban*. Bp., Magvető, 1981, 481.
 - 36 Uo., 496.
 - 37 BODNÁR György: *Babits Mihály korrajzregényei avagy küzdelmek az epikával = Uő: Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*. Bp., Balassi, 1998, 51.
 - 38 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben = Irodalomtörténet*, 1993, 4. sz., 775–801., 801.



Betemették a lövészárkokat

Alexa Károly

Operettmozaik, regényintarzia

In memoriam O–M. Monarchia

■ „Amint a függöny felgördült, elállt szeme-szája. Előrehajolt, hogy minden figyelmét központosítsa. A keleti regék tündérvilága elevenült meg előtte. Sárga, piros, zöld, lila cikázott, színek, melyek összekeveredtek mozgásokkal, hangokkal, szavakkal, új ismeretlen érzésekkel, régi ismert ábrándokkal.

A színpad kápráztató volt.

– Japán – súgta oda a feleségének.

– Igen. Japán, Japán.

Japán, Sárszeg.

A regény kezdete után négy nappal (mint ezt a szerző frivol, első oldalas datálása alapján kiszámíthatjuk) jut el a sárszegi színházba a történet időske házaspárja, hogy feltáruljon előttük Sidney Jones *Gésák* című operettjének csodavilága. Ez a nap pontosan 1899. szeptember 5-e, és ha feltételezzük, hogy „Sárszeg” a könyv (a *Pacsirta*) írójának (Kosztolányi Dezsőnek) a szülővárosa, akkor figyelemre méltónak kell tartanunk, hogy ennek a dél-alföldi városnak mindössze három évre volt szüksége ahhoz, hogy a londoni bemutató (Daly’s Theatre) és kettőre, hogy a budapesti premier (Magyar Színház) után Szabadkát is elbódíthassa a zene és a látvány, a mese és a távolság varázslata, a „vérizgató” erotika és a polgári mindennapokat pár órára eltüntető álomvilág masztixszagú misztériuma. Akkor is figyelemre méltó tény ez, ha merőben fikcióval van dolgunk, ha pár évvel előbb vagy utóbb történik mindez, már ha egyáltalán..., s ha nem az angol „zenés komédiát”, „énekes játékot” – tehát több értelemben is „tengeren túli” operettet – játszik egy vidéki társulat, hanem, mondjuk, valami franciát vagy bécsit, vagy virtigli pestit a Király-Nagymező utca fertályáról. Planquettet, Zellert, esetleg Verő György *Szultánját* vagy Konti József *Eleven ördögét*, de még Sullivan *Mikádója* is számításba jöhet (ezt is egy évvel a londoni bemutató után már játssza a budapesti Népszínház).

Másfelől a *Gésák* megjelenése is elképzelhető Európa bármelyik országának színházzal (vagy legalább stagionékkal,

esetleg igényesebb polgári vagy a környéken működő falusi kultúregylettel) rendelkező kis- és nagyvárosában. Meg is jelent: Berlinben ezerszer adták elő, a jaltai bemutatón ott látták Csehovot is. Szűkebb – „monarchiás” – köreinkben, a Svájc és Oroszország, Németország és a Török Birodalom határolta térben, mondjuk, Tarnówban vagy Laibachban, Fiumében vagy Klagenfurtban, Tarnopolban vagy Kézdivásárhelyen is helye volt a darabnak. Sehol, egyetlen „Sárszegen” sem valószínű, hogy tudnák a *Gésák* dallamain andalodó nézők, hogy egy „nyugati” világdivat – a „nipponizmus” – részesei, Lafcadio Hearn vagy Pierre Loti virtuális olvasói, hogy Hokusza- vagy Hiroshige-másolatokkal borítanák szalonjuk falait, bár Kosztolányi szereplőinek éppen a kezükbe kerülhetett a Monarchia fregattorvosának, Gáspár Ferencnek nagy útleírása, a *Negyvenezer mérföld vitorlával és gőzzel*, ráadásul ez innen alig negyven kilométerre, Szegeden jelent meg, 1892-ben. És már úton van az operának a távol-keleti egzotikummal kacérkodó változata, úton Bécs és Pest felé is, az operettkirály (magyar volt vagy osztrák, máig eldönthetetlen) Lehár Ferenc barátjának, Puccininak a *Pillangókisasszonya* (1904). Emlékezhetünk, hogy az erőszakos operettfan bécsiek még az olasz mestert is rádísputálták egy operettféle megkomponálására (*A fecske*). Visszatérve a sárszegi gésákhoz, elmondhatjuk, hogy zenéje amilyen népszerű volt eleinte (némi franciás ízzel), oly gyorsan el is tűnt a magyar dallamkultúrából, ezen a tájon a bécsi-pesti zenei modor uralkodott és uralkodik máig. Az angol rádiók persze napjainkban is játsszák Wun Hi (sárszegiesen: Vun Csi) *Chin Chin Chinaman* dalát (nálunk, alighanem Makai Emil magyarításában, „Csúf, csúf, csúf a kínai tincsn”).

Kosztolányi regénye bármily ironikus, azaz tudatosan távolságtartó (talán, hogy leplezze személyes-családias érintettségét és feledtesse a világháborút, ami lezajlott a történet és a megírása közötti időben, s ami Szabadkát és Sárszeget egyaránt eltüntette mind a Magyar Királyság, mind az Osztrák–Magyar Monarchia térképéről), elemien és hagyományosan „realista”, tehát az író hagyja, hogy a világ dolgai

„maguktól” – azért persze néhol érződik az elbeszélői nozogatás – beszívárognak a regényébe. Ha tehát arra volnánk kíváncsiak, hogy miféle zenei ízléstünetek nyilvánultak meg a monarchikus békeidők magyar vidékén, elég, ha figyelünk a szétszórt jelzésekre.

Odavetőleg még két operettcím említődik a regényben, ma már egyiket sem tartja számon a műfajnak elkötelezett közízlés. A *Szulamitot* („A zsidó operett” – veti oda a könyv legbutább embere) állítólag Óbudán mutatták, ha igaz, 1899-ben, s talán egy Davidsohn nevű szerző írta a zenéjét; a *Kék asszonyt*, bizonyos Varney művét, egy 1901-es Ady-jegyzet „édes operett”-nek mondja, Debrecenben, Szegeden, Nagyváradon találjuk nyomát; alighanem ezt is Makai fordítja. A másik halmaz sajnálatosan, de a helyi társadalmi közegre jellemző módon, kevés hírt hoz, ez a házi muzsikálás; a városokban ez afféle biedermeier örökség, ami még a mi századunk – a XX. – közepén is meg-megnyilvánul városi-polgári körökben. Amíg a „modern” házak (és ami építi-építteti ezeket...) halálra nem ítélik a zongorákat. Azzal a polgári milióval együtt, ahol természetes része volt a neveletésnek a gyerekkori zongoratanulás és a felnőttek társas ünnepeinek a nótázás, dalolás, egy-egy nyugdíjas ügyvéddel, háziorvossal, aggszűz zenetanárnővel a zongora mögött – ahol egymásba ért a népdal és az operettmuzsika, a kuplé és a zsolttár, a magyar nóta és az amerikai filmzene, a zsidó Zerkovitz és a cigány Dankó Pista békésen fogja egymás kezét. Megtudjuk a *Pacsirta* írójától, hogy a Priboczay lányok már zongorázzák a *Gésák* „kedves dallamát”, viszont a regénytér másik pontján oly ritkán felnyitott zongora kottái közül csak Beethoven szonátái említődnek és az, hogy az idős háziasszony egyetlen dalt tud kívülről, a „*Hullámzó Balatont...*” Ezt a népies dalt Sárközi Ferenc írta, és *A vereshajú* című népszínműben hangzott fel, 1877-ben. És már a könyv, azaz a tér és az idő zenei kultúrájának „tenorjánál” vagyunk. A sziesztázó öreg házaspár zenét hall a távolból, egy cigánybanda hangját. „– Muzsikálnak – mondta anya. – Igen, valaki mulat. – Hallod? »Nincs cserepes tanyám...«” Ez is máig fel-felhangzó melódia, Abonyi Lajos népszínművéből való, a *Magduska örökségéből*, amely 1867-ben játszódik.

A mulatás, a cigányozás... A magyar legendárium... Hány meg hány regény, színi játék és film állítja örökkévaló nemzeti jelképnek, ahol „minden” együtt van: egyszerre közösségteremtő médium és a tartásos férfimagány önünneplése. Őri is, meg paraszti is – magyar; aki búsan lekonyököl vagy nyalkán felveti a fejét, az Noszty Feri és Jávor Pál egybegyúrva. „Óh, szent, égből lopott magyar lelkű nóta” – így Ady. S mögöttük a népszínművek világa, a kedvünk-re teremtett XIX. századi, vidéki Magyarország kulisszái, az örökké lesajnált talmiság dáridója, amit még az operett

sem tudott végleg legyűzni, daljátékként alakoskodva születik újra a XX. században. Itt, a népszínműben lesz végleges szereplője a magyar mitológiának a romantika által „felfedezett” csikós, a juhászbojtár, a betyár, a menyecske, a parasztgazda, a kocsmatartó zsidó, a hajdú. Meg a muzsikás cigány. Mert nincs népszínmű harsányan zenélő csárdajelettel nélkül... Jókai Mór, *Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben* (1886 után) társ-főszerkesztője, aki maga írja a legfontosabb „magyar” fejezeteket, így látja a mulató magyar élet nélkülözhetetlen szereplőjét: „Nincs mulatság, bál, közlakoma cigányzene nélkül... Fejükben hordják az egész repertoirt; százait a nemzeti népdaloknak, a hallgató nótákat, a régi magyarokat; emellett többféle királyhymnusz, osztrákot, angolt, orosz, németet, majd a Rákóczi-indulót és a Marseillaise-t; a legrégibb és a legújabb keringőket, egész operarészeket...” Kávéház és kocsmá meg persze a szordínós éjjeli zene az udvarház vagy a gangos parasztporta leányszobájának ablaka alatt, várva hogy meglibbenjen a függöny és egy gyertya lángja üdvöt sugalljon a cigányokat dirigáló gavallérnak. Közbevetőleg: azt se feledjük, hogy az osztrák-magyar operett legendás nyitányához is köze volt Jókainak. A Theater an der Wienben 1885-ben bemutatott *Cigánybárónak* a librettója egy Jókai-novella volt, a *Szaffi*. A történet az osztrák örökösödési háború idején játszódik, itt, a szomszédban, a Bánátban, másfél száz évvel a „mi időnk” előtt, aligha véletlenül: mintegy – hamisított – történelmi előzményként a magyar és osztrák monarchikus „egymásra utaltságnak”. Ki ne emlékeznék „bujdosó magyarként” Barinkay belépőjére: „Mint sok szegény, de víg legény, a nagyvilágot jártam én...”, hát Zsupán dalára: „Ja, az irkafirka nékem, sose volt a mesterségem...”? A premierre a bécsiek állítólag megvásároltak egy teljes cigánytábor Győr környékéről, szekereستől, lovastól. Valami olyasféle miliőt varázsolvá az osztrák színpadra, ami annyira megragadta valaha az innen nem is távolban felnövekvő gyermek Lisztet, hogy utóbb oly hatásosan próbálja elhíttetni a magyar népdal és a cigányzene szerves kapcsolatát.

Ad vocem: Jókai... A legnagyobb (legautentikusabb?) magyar író címéért, ha volna értelme efféle vetélkedésnek, Jókai mellett egyedül Mikszáth jöhet számba. Akadnak, akik idegenkednek ettől a – régiesen szólva – „töröl met-szett” modortól, ami az ő jellemzőjük, mégis egyedül ezt tartják hitelesnek a magyar élet méltó ábrázolásakor. Ám akik a régi, monarchiás századvégen Flaubert és Dosztojevskijt keresik műveikben, azok Jókai mellett Mikszáthot is valamiféle „operettes fertőzöttségű” elbeszélőnek írják le. A *beszélő köntösből* „az operett zenéje hallik”, fanyalog a nagy tudású és csak a komoly zenének elkötelezett Péterfy Jenő. Hírbe hozták Mikszáthot a *Cigánybáróval* is. A mesélő

modor, a románcosság, „a valóságosság alacsony foka”, a tragikumtól való zsigeri idegenkedés, az elemi popularitás, az idilli, megengedő jelleg stb. valóban adhat okot az ilyesféle vélekedésre, s nem is tagadható, hogy – ha ki nem is „hallik némely műveiből Lehár zenéje”, ahogy írják –, azért operettes ihlető szerepe cáfolhatatlan. Írtak operettet a *Szent Péter esernőjéből*, és dalokkal élénkítették a *Noszttyt* is alkalmissal. A legmeglepőbb példa, ami egyaránt bizonyíték az operett és a Monarchia „halhatatlansága” mellett, az osztrák Nico Dostál *Die ungarische Hochzeit* című alkotása 1939-ből, ami bevallottan a *Szelistyei asszonyok* átköltése.

Mellékmondatként: a cigányzene, amely átszövi az újabb magyar századok közösségi életét, körülbelül akkor tűnik el – észrevétlenül – a társasági élet polgári kulisszái közül, az éttermekből és a kávéházakból, amikor a házi muzsikálás a szalonokból. A XX. század hatvanas éveiben, amikor már azt hittük, hogy megállt a történelem, s az Osztrák–Magyar Monarchiára is legfeljebb egy-egy karlsbadi, pöstyéni, tuszánai ivópohár, egy-egy utódállamokbeli indóházban szemünk elé kerülő márkanév (Rimamurányi Vasmű...) vagy az a keringő emlékeztet, amit öreganyánk dúdolgat, miközben arra ügyel, hogy a „kajzersmarni” oda ne kapjon, „hogy mi is lenne ez a dal, hát a *Herkulesfürdői emlék*, kisfiam, nagyapáddal akkor ismertük meg egymást, amikor a palicsi tó partján együtt hallgattuk a bosnyák háziezredet...”

S az öreg, az időből lassan kikopó levéltáros, köröshegyi Vajkay Ákos, a maga egérszürke ruhájában, de fiatalosan fölödött bajuszával... meghallja a cigányhegedű csábító előzöngését... „Cserebogár...” És hangfogót parancsol, és énekel „fölényesen, urasan”, mutatóujját billegtetve. És a dal mögött ott egy évszázad a „magyar lélek” történetéből, Déryné és „Franz” Liszt, és a *Szülőföldem* Petőfije. Amikor a későbbi „operettkirály”, Lehár Ferenc mint karnagy elköszön a 25. gyalogezredtől, a losonci állomáson mi mást húzat a cigánybandával, mint a kedvencét: „Cserebogár, sárga cserebogár...”

Lehet, hogy Sárszegen a *Gésák* előzményeként nem is operetteket kellene nyomozni? Inkább a népszínműveket – ahol egymásra talál a városi polgár és a bricskájáról lepattanó vidéki úr, a sváb, a magyar, a zsidó meg a rác? Hiszen – képzelegjünk – ellent tudott-e állni bármelyik szabadkai színi direktor, ha neszét veszi, hogy a „nemzet csalogánya”, Blaháné ifjasszony, hajlandó volna föllépni ebben a kies városban akár *A betyár kendőjével*, esetleg a *Csikóssal* vagy az örökeletű *Falu rosszával*? De esetleg rá lehetne beszélni operetre is, Offenbachra (*Eljegyzés lámpafénynél*) vagy Suppéra (*A szép Galathea*). Mily magasztalókat írtak róla hajdanában a pesti lapok, midőn ezeket „játszta”? Tán még azt is sutyorogja valamelyik elaggult díszlettologató vagy öltöztetőné, hogy a nagyasszony 1865-ben éppen itt ment férjhez 16 évesen egy

37 éves, Blaha János nevű cseh karmesterhez. És azután a nézőtérén egymás mellett tapsol a drogista meg a polgármester, nemeskosztolányi Kosztolányi Árpád gimnáziumi direktor úr meg a főtéri gyarmatáru-kereskedés zsidó gazdája. És hát itt van a „katonatiszt” is, a Monarchia egységének, azaz magának a létének szimbóluma. A *Pacsirta* mellékszereplőinek tablóján ott találunk egy osztrák vadászfőhadnagyot, minden dáridó résztvevőjét, aki magyarul egy szót sem ért, részegen még németül, de tán anyanyelvén, morvául sem. A főispán tollnoka viszont Tirolban szolgált, és „sok szép talján nótát tudott”. Ez a nyelvi és fajtakeverék, a belőle fakadó vagy hozzá társuló zenei quodlibettel, mondhatjuk fellengzősen, maga az élet, az Élet, ami népszínműves vagy operettes drámaként emlékeztet önmagára.

Kosztolányi (és ifjúkori barátai) a „modernnek lenni mindenáron” felfogását vallva aligha rokonszenvezhettek a monarchikus idők olyasféle kispolgári giccs dalidójával, mint az operett, de a világháború után ő is meg pályatársai is már másként néznek vissza életük hajdankorára meg annak zenés-táncos emblémájára, különösen azok, akiknek ifjúkori felnövelő tereit már végleg határ zárta el. Ha a végleges hazátlanságban élő Gombrowicz *Operett* című operettparódiájából (1966) kölcsönözzük a minősítést és a műfaj „isteni idiotizmusát” vagy „mennyei szklerózisát” emlegetjük, nehezen tudjuk egyeztetni a „frech” kozmopolitizmusban nemritkán tetszelgő „érett” Kosztolányi ítéletét 1923-ból: „Ma már senkinek sincs joga vállon veregetni” az operettet. „Ez a mi tépett, hanyatló korunk zenés-rózsás kavargása, az erkölcsi kétségek, elvetélt fájdalmak, korcs örömek farsangja, közvetlen a hamvazószerda előtt..., minden, ami megmaradt a múltból..., csupa történelmi roncs, emlék és jelkép...” A *Pacsirta* című regény, a magyar irodalom egyik vitathatatlan csúcsteljesítménye tekinthető olyan ironizáló elbeszélésnek, amelynek alapeleme az operetre való „rájátszás” – ám ez a formálási ötlet merő mélabú, nosztalgia, elsíratása a hajdani szépségeknek és az emberi viszonyok valamikori harmóniájának. S talán utalni sem kellene a még újabb időre, a maira, amikor is a közizlés és a közhangulat oly kiszolgáltatottja lett a populáris kultúrpótlékoknak, hogy kénytelen valamiféle posztmodern kíváncsisággal álcázni a vonzódását mindenhez, ami a jelen apokaliptikusságát az álművészet problémátlanságával leplezi.

Élet és operett... A századvég divatos dandyzmusának jegyében – mely szerint az élet utánozza a művészetet – olvasuk egy odavetett bekezdésben, hogy Zányi, a színész óriási féltékenységi botrányt robbant ki szeretője, a primadonna, Orosz Olga lakásán. „Olga most már tudni sem akar róla. Férjhez megy... Kárász Dani, az ezerholdas Kárász István fia elvesz egy színésznőt...” Mi ez, ha nem egy bácskai Csár-

dáskirálynő szüziséje? S ha körülnézünk a könyvespolcon meg ebben a rég eltűnt magyar-szerb-bunyevác-sváb térben, újra eszünkbe juthat, hogy az ide is kötődő Blaha Lujza első föllépése az új Népszínházban Lecocq leghíresebb operaféléjében történt, az *Angot asszony lányában*, 1875-ben. S mit olvasunk Ambrus Zoltán 1901-es, bűbajos kisregényében, a *Giroflé és Giroflában*, mint azt, hogy a környék legjobb kutyája a Lecocq úr névre hallgat. Persze a kor olvasója és színházlátogatója tisztában volt azzal, hogy Ambrus regényének címadó ikerleányai szintén egy Lecocq-operaféléből (a zeneszerző ki nem állhatta, ha operettjeit operettnek nevezték) röppentek ide, egy egzotikus történet kalózái és mór figurái közül valahova egy Vásáros-Berény nevű, dél-alföldi városkába, a mulatós dzsentrik közé, arra a helyre, ami természetesen azonos Szabadkával. Ezt onnan is tudni vélhetjük, hogy az író második felesége – akit a Budai Színkörben fedezett fel Zeller *A madarászában* – „időközben” Szabadkára szerződött. Ez a kisregény alakjaival, történeteivel, szereplőinek önreflexióival, sznob-ironikus szerzői utalásaival folyamatos kacérkodás az operettel. Még Bad Ischl is felbukkan benne, a Kaiserstadt, a Monarchiának bizonyos értelemben „stiláris” központja, ahonnan lezárt palackokban exportálták a levegőt az élelmes kalmárok, hiszen maga a császár is ezt szívja, s ahol Lehár Ferencnek is volt villája. Csupa operettes allúzió a szöveg, nevekben és címekben, közben szépen kirajzolódik a szabadkai színház programja is: az egyik nap Lear király tizenöt nézővel, a másikon az – itt – megunt *Bőregér* (Johann Straus: *Die Fledermaus*) fél házzal... Egyébként *A denevért* Hamburgban Gustav Mahler mutatta be, akinek sokkal jobb véleménye volt az operetről (és különösen Lehárról, tőle is *A víg özvegyről*, ha ezt a nyilvánosság előtt nem hangoztatta is), mint azt – mondjuk – a *Nyolcadik szimfóniája* alapján vélhetnők. S amely darabban, lévén echte monarchiai termék, természetesen van egy magyar csárdás is („Szól a hegedű, a kedvem keserű...”). Az operett Ambrus regénye szerint: „Árkádia” – „a vidámság, a pajkosság, a könnyűvérség és a hazugság világa”. Amiben benne él még az a vidéki magyar úr is, aki egyhetes névnapokat szokott tartani, végig „fincoltatva” a cigányokat. „Ejnye, be aggasztó operett-műveltsége van magának” – így évődnek egymással. Azután az „elváláskor” – ami, tudjuk, ebben a műfajban sosem végleges, ha vannak tragikus hangsúlyai is – ezt kérdi önmagától a főszereplő: „Operett-figura vagyok, ugye?” Ady, aki mindennemű modernsége és mitikus-mitizáló magyarsága mellett egyáltalán nem idegenkedett a cigányos magyar nótától, a kuplétól és az operettől sem, drámai szavakkal búcsúzik a haldokló Lecocqtól 1905-ben. Azt a zenei váltást ma már az operett historikusai sem nagyon érzékelik, amire hivatkozik. Lecocqkal „elmenőben a régi világ – a régi dal”. Az

originális operett – a párizsi. „Szegény Lecocqot az elaljasodott dal muzsikálja át a másvilágra.” A berlini, a New York-i, a londoni meg – persze – a bécsi...

Mesevilág – mesélt világ. Ötnegyed évszázaddal utóbb visszanézve hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy ez a mesterségesen összerakott birodalom abban a pillanatban vált egységes létezővé a maga látszatvilágában, amikor megjelenik *Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képen* (OMMÍK). A teljes harmónia, a kiegyensúlyozottság és az empátia jegyében. 1886 és 1901 között íródik és szerkesztődik ez a huszonegy kötet. És senki nem veszi a végzet figyelemztető intéseként a vállalkozás vezetőjének, Rudolf főhercegnek – a mi „Rezső királyfinknak” – a halálát 1889-ben (amiben – bocsánat a szóért – éppúgy vannak operettes elemek, mint királydrámát idézők). Ez a felfoghatatlan gazdagságú mű úgy, azzal a szellemi és politikai és szakmai elkötelezettséggel készült, ahogy a témája maga sugallta: a „részek” teljes egyenrangúsága és a politikai pragmatizmus jegyében, ahol alapelv volt, hogy minden „részegység” maga fogalmazza meg az önmagáról kialakítandó képet, csak így lehet szuverén és egyenrangú egyik a másikkal. A XX. század végének elfogulatlanságra törekvő történeti politológiája csak ámulhat az Osztrák-Magyar Monarchiának, ennek a „reakciós félfudális tákolmánynak” az államigazgatásán: ahogy minden pillanatban tudatában van az egyeztetés kényszerének. Minden egyéni-speciális nemzeti törekvés érvényesítésekor a kötelező körütekintésnek. Tizennyolc „rész” 676 ezer négyzetkilométerén élő 51 millió, „számtalan” nyelven beszélő honosának-polgárának érdekeit kellett szem előtt tartani. És az operettes hiszékenységgel nem ok nélkül tartotta realitásnak a „boldog békeidőket”. S lehetett valami lebilincselő a társadalmi psziché számára, hogy egyaránt lehetsz otthon Bukovinában és Krajnán, az osztrák tenger melléken és Sziléziában, Morvaföldön és Dalmácia tengerpartján. Elég egy kevés némettudás hozzá.

Azt persze nem árt tudatosítanunk ma sem, hogy ez a kiadvány kétnyelvű vállalkozás volt, osztrák és magyar „ügy”. Aligha véletlen, hogy – ha igaz – se a csehek, se a horvátok máig nem fordították le az anyanyelvükre, jóllehet helyi erők gondozták a megfelelő fejezeteket. Nyilvánvalóan a polgárosodás fejleményének kell tekinteni, hogy az OMMÍK megjelenése idején zajlik le az az ízlésfordulat, amelynek során a népszínmű és a Volksstück átadja helyét az operettnek. A XIX. század utolsó harmada-negyede a városiasodás korábban elképzelhetetlen felgyorsulását hozta – s mindent, ami ezzel jár. Elsősorban az asszimilációt, aminek következménye az ízlés kiegyenlítődés is – természetesen nem a magaskultúra tereumaiban. Innentől a vidéknek és mindennemű perifériának a nagyváros diktálja

a divatot minden területen, a zenében is. Aminek nem lehetett nem tekintettel lennie a provinciák kulturális befogadási szerkezeteire. Ám a „vidék” – mint nosztalgiák mágikus tere – időnként nagyon is markáns módon hívja fel magára a figyelmet, különösen akkor, ha némi nemzeties indulat szegődik kísérőjéül. A Kacsóh–Bakonyi–Heltai-féle *János vitéz* elképesztő sikert arat 1904-ben, egyszerre operett és daljáték, és azt sem tudja letagadni, hogy az alapmű, Petőfi verses meséje éppen egyidős a népszínművet kezdeményező Szigligeti Ede fellépésével. Sőt az efféle „mögöttes” hangulat még Lehárt is megihleti. A Bánátban játszó *Ahol a pacsirta dalol* című operettjének egyik hangulati íve a falu erkölcsének a glorifikálása. Ki tudná ma már megmondani, hogy mi köze is volt ennek az operettnak a világháborúhoz, mindenesetre ma már megütközünk azon, hogy miféle pesties közegben hangzott fel először 1918. február 1-jén. (Az viszont nagyon is valószínűsíthető, hogy szerepe volt Kosztolányi pár év múlva megíródo regénye énekesmadár-metáforájához.)

A Monarchia széthullása száz évvel ezelőtt azt sugalmazta, amit a századforduló modernitásának számos szerzője észlelt és sugalmazott, hogy látszatélet folyik itt..., hazudott harmónia..., a politikát uraló közép-európai arisztokrácia és a nemzetközi zsidó tőke egyezsége..., Kakánia..., „alapját vesztett felépítmény”... Ha mindez igaz is, ebből az átlagember sokat nem érzékelhetett. És ha nem adta is föl nemzeti-kisközösségi identitását, tudatosan vagy öntudatlanul igazodott valami általános monarchikus ízléskódhoz. A bécsi-pesti (és erősen zsidó meghatározottságú) operett természetesen ennek része volt, nem mintha nem volna általános, mindenhol jellemző civilizációs tény az, hogy a társadalom alsó és középrétegei megtalálják a maguk műformáit kulturális igényeik kielégítésére. Ami fentről nézve természetesen talmi, hazug, giccses életpótlék. Azt hiszed – és nem is hazudsz magadnak –, hogy akkor lehetsz önmagad, ha eljőve az este, kiöltözve, a hasonszőrűek közé telepedve várod a sötétben, hogy a nyitány felhangozzék, az a dallam, amit már a szatócsboltod inasa is füttyörészik, és felmegy a függöny, és ott, a fényben a csodavilág, ami erre az estére a te életed is.

Monarchikus tudat – van-e ilyen, ebben az „összállamilag” egyben tartott tizenhét entitásban? A közép-európai utókor nem szűnik meg ezt a kérdést feltenni önmagának az oly ritka békés évtizedekben, amikor még a határok is átjárhatóknak látszanak. Annak ellenére, hogy 1914–18 nemcsak szavazott az ellenkezőjére, hanem brutálisan ki is nyilvánította azt. Alighanem lehetetlen leírni a monarchikus köznapoknak azt a tudatállapotát, amit legfeljebb kulturális emlékek alapján tételezhetünk fel. Véletlenül megmaradt tárgyak mesemondása alapján. Volt-e valami meghatároz-

ható otthonosságtudat ebben a birodalomban, amit annyi-féle szuverenitás alkotott valami bámulatos és történelmileg kivételes mozaikká? Volt-e olyan kultúra – a szónak a legtagabb értelmében –, ami több, de inkább más volt, mint az egyes nemzetek kultúrájának összege, létezett-e valami „legnagyobb közös osztó” vagy „legkisebb közös többszörös” itt? Azt sem feledve, hogy maga a birodalmi vezetés ezt soha nem erőszakolta, noha felbukkanó jeleit alighanem jó néven vette.

A kérdés tehát az, hogy a monarchikus létből mi háramlik át a monarchikus tudatba, akaratlanul vagy szándékosan. Az operett elképesztő példatárral szolgál, és emellett a politikai-társadalmi egységesítés önkénytelen ideológiájára nézve is számos tanulságot nyújt. Mondhatni, brutális egyszerűsítéssel, hogy az operett olyannyira hamis és hazug világot ábrázol, ami mindenhol befogadható, tehát mindenhol érvényes. Aki elmélyed az operett történetének nemzetközileg is számottevő összefoglalásában Winkler Gábortól (2013), az körülbelül három ezer mű dokumentációjából elégítheti ki kutatói igényeit. (Akkor is óriási mennyiséggel van dolgunk, ha csak a Monarchia termését nézzük, a közkeletűen „bécsi-pesti”-nek titulált operetteket. Emellett a könyv mintegy kétezer olyan dalt szed ábécérendbe, ami elhíresült, aminek jelentős hányada ma is jelen van a világ kommersz zenefogyasztásában.) Bárhova is nyúlunk ebben a kiadványban meg egyéb „szakmai emlékeztetőkben”, mindenhol a „monarchikus” tudat lenyomatait vélhetjük megjeleníteni. Ilyen például az operettszerzők jelentős részének különös „internacionalizmusa”. Ami sok esetben összefügg a Monarchia ama intézményével, ami az egység biztosító volt, s amit – egyébként – egyszerre vettek tudomásul és gyűlölték a kortársak. A katonaság volt ez az intézmény, a birodalmi lét és öntudat záloga és kinyilvánítója. Lehár Ferenc apja katonakarmester volt (mint oly sokan), s ezen a pályán fia is követte. A katonazene – erre Bécs nagyon ügyelt – része volt a polgári mindennapoknak. Mindenki látta őket, hallotta hétköznapiokon és ünnepeken egyaránt. Bámulatosan gazdag volt a repertoárjuk, állandóan új meg új helyre vezényelték őket, figyeltek a helységek dallamdivatjára, tehát a közép-európai zenei közízlésben száz év után is vannak nyomai. Egy pozsonyi borozóban éjfél tájt ugyanazok a dalok hangzanak fel szlovákul, mint egy osztrák hüttében a ledobott síléc között a snapszillatú alkonyatban, osztrákul. Lehár végleges letelepedése (tizenkét éves katonakarmesteri karrierrel a háta mögött), azaz Bécs és Ischl előtt, huzamosan időzött Komáromban, Kolozsvárt, Budán és Pesten, Prágában, Elberfeld városában, Bécsben, Losoncon, Polában, Triesztben... Apja morva, anyja elmagyarosodott német, anyanyelve magyar... Ischli villá-

ja egy nagy osztrák zeneszerző emlékét őrzi... Példák? Az a darabja, ami átírja az operett-történetet, s ami 1905-ben *Die lustige Witwe* címen kerül a Theater an der Wien színpadára, 1906-ban meg *A víg özvegyként* a Magyar Színházra, Montegróba viszi elvarázsolt nézőit. A világszerte ismert modern és félvilági Vilja-dal etnográfiai forrásáról beszámol az OMMÍK is. (Az élet utánazza... Jut eszünkben Apponyi Geraldine és Zogu albán király esküvője 1938-ban?) Magyar operettjeinkben szerepel cigány, japán, zsidó, francia, görög, angol, török, román szerb, tót, lengyel, olasz, orosz, hindu stb. Egyben a nagyvilág és a Monarchia. Kálmán Imre *Marica grófnőjének* (*Grafín Maritza*) ma is oly gyakran énekelt, lelkünket simogató dala, a *Szép város Kolozsvár*, eredetileg a régi horvát fővárosba invitál, „Komm mit nach Varasdin”, az meg, hogy „Ringó vállú csengeri violám” így is szól: „Braunes Madel von der Pusztá”... A Monarchia könnyűzenei színpadának népszínműves-operettes ízléskegyenlítődése Bartókot a legkevésbé sem hatotta meg: „fűl-janak meg a jánosvitézükben és a vígözvegyükben...”

A monarchikus lét pár évtizede alatt megajándékozta gazdagodó, emancipálódó és békeszerető polgárait a szabad mozgás korábban elképzelhetetlen fesztelenségével. A diktatúrák éveiben dédöregapáink mesemondásaiban ez volt talán a legimponálóbb. A tág tér, ami minden pontján az otthonosság biztonságát sugallta. Legalább is a kispolgári átlag szintjén, ami illúziós vágyalomként még a legkonzervatívabban helyhez kötött szegény rétegeket is hellyel-közzel megmozdította. (Nem beszélve persze a legreménytelenebb sorsúakról, köztük is azokról, akik a tengeren túlra vetették reményeiket – Ober Enns...) Munkavállalás, tanulás, kereskedés, a tehetősebbeknek nyaralás, fürdő, házasság stb. A korábban kizárólagos katonáskodás és vásározás mellett. Ahogy együtt látjuk évtizedekkel utóbb novellisztikus képzelgéseinkben az arató, edényfoltozó és olajkáros tótokat, az Abbáziában a tengert próbálgató, fel-felsikítható felvidéki cipszer kisasszonyokat, az alföldi nyulászathoz szokott úri vadászokat medvelesen a Retyezátban, a Galíciából kiszivárgó zsidókat Bécs felé menendő, hogy a liberalizmus Magyarországon marasztalja őket, a szerb hajósokat fölfelé a Dunán, ahogy a maga németiségét egyeztetni Bádénben egy klagenfurti kvietált katonatiszt és egy selmebányai bányafőtanácsos, a zöltséget telepítő bolgárokat, a dohányzásmentes karlsbadi korzón csevegő, csőrös poharukkal mutogató, köhincselést affektáló baroneszeket, ahogy fitymálják a többi sétáló ruháját, a bécsi színházakba vonatozó szabadjegyes hírlapírókat, a vasúti restik felfoghatatlan emberkavarodását, a vidéki gimnáziumok és katonaiskolák emberi televényét... végeérhetetlenül. „Mindenki” ugyanazt látja, hallja és fogyasztja. A *Pacsirtában* valaki erős len-

gyel szeszeket iszik. És minden városban ott a tokaji és ménesi bor az osztrák sörök mellett, a borovicska, a rakija, az inlanderrum és a sligovica tőszomszédságában. A fröccs és a spriccer atyafisága. És az ételek... Emlékezhettünk, miket ír Hamvas Béla a „nomád” magyar konyha és az alsó-ausztriai meg az osztrák katonai konyha borús elegyedéséről, de hány meg hány ételfajtát szeret meg a kuruc magyar annak labanc származása ellenére. Mindenki tudta a Monarchiában, hogy mi is a „kanapé”, amit színház után rendelt a megéhezett habitué: kettévágott, dupla méretű császárszemle (wiener Kaisersemmel), megvajazva, sonkával dúsan beborítva és némi kaviárral megszórva. Johann Strauss (az ifjabb) úgy szemlélteti Ausztriát – ő ekkor még lelki szemével a Birodalmat látja emez országnév alatt, nem a Monarchiát – hogy elmeséli az ebédjét: rizottó-leves trieszti módra, halpaprikás magyar módra, barnasült hagymával lengyel módra, knédli cseh módra, rántott csirke uborkasalátával felső-ausztriai módra és végül bécsi almás rétes... A nagyváros válik természetesen minden törekvés célpontjává, Bécs és Budapest lakossága felfoghatatlan tempóban növekedik és vonzza magába a kultúrát is, hogy – sok a példa – végletesen lealacsonyítsa. De azt mindig érzelmekbe és sokszor igényes dal-lamokba burkolva. A gyökértelen nagyvárosi ember igény-szintje mind meghatározóbb az egész társadalomra nézve, és ennek összefüggése az operettel nyilvánvaló. Különösen az idetelepedő zsidóságé, amelynek szerepe az operettek létrehozásában és menedzselésében az egyik kedvenc kutatási területe a századfordulós szociológiának.

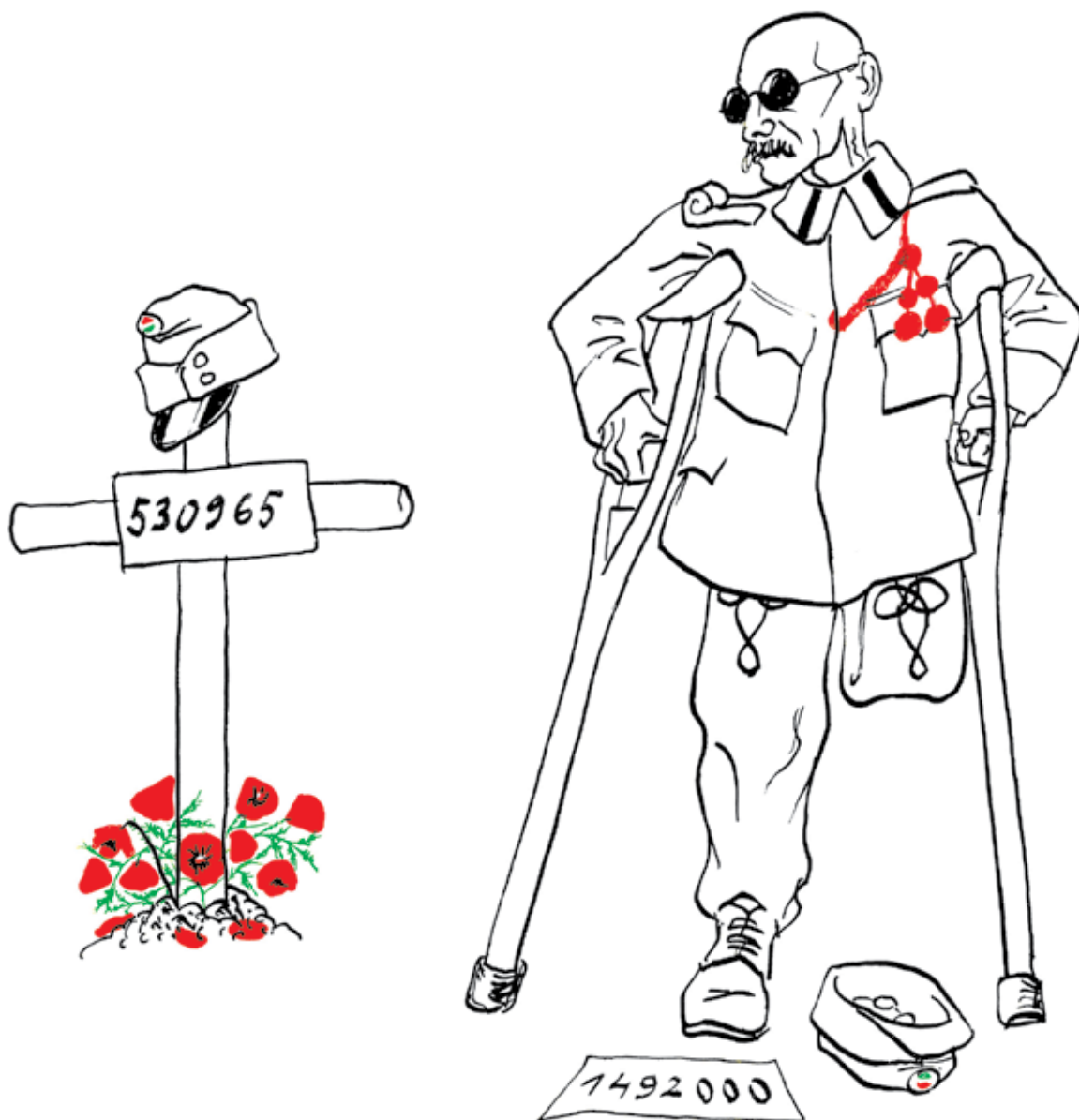
Egységesülés és különbözőség... Idézzük fel Reindl Ludovika emlékét. Ezen a néven persze senkit nem ismerünk, de azon azért elmerenghetünk, hogy az a rimaszombati leány, akit e néven anyakönyveztek, haláláig (sikerei csúcsán, több válás és házasságkötés ellenére) megtartja első férjének nevét, a Blahát. Akit magyarosan Jánosként tart meg az emlékezet. Ő – tudvalévő – cseh karmester volt, aki természetesen németül jól elboldogult Magyarországon, s csak szép, ifjú felesége kedvéért kezdett magyarul tanulni. A „cseh muzsikusz” – aligha van olyan egzotikus alakja a XIX. századi Magyarországnak (talán még a „számműzött lengyel” ilyen), aki emblematikusabban jeleníteni meg a mindennapi élet mélyén lappangó közép-európai életközösséget és a bujdosás, a hazátlan otthonosság-otthonalanság groteszk-tragikus léthelyzetét. Legalább is a civilizációs szférában. Amit mi, magyarok is oly régen a magunk nemzeti kódjai között tartunk számon. A „cseh muzsikuszok” mondhatni, szinte széttrajzottak Prágából a Monarchia minden szöglete felé. Templom, színház, katonazenekar, kisvárosi óraadás mind – ha nem is jó, tűrhető – „jobb híján” munkaalkalom. Azért – természetesen – a bécsi pódiumok kapták a virtuózokat,

a többi helyen meg jobbra a zenekari árok várta őket. Az *OMMÍK*, amelynek országbeszámolói megfontolt és reprezentatív önarcképek, a zene vonalán a legimpozánsabb képet az osztrák mellett a csehekről mutatja be. A magyarországit messze meghaladó szervezettséggel folyik a zeneoktatás a XIX. század elejétől, mondhatni, osztársadalmi szinten – a falusi iskolákban éppúgy, mint a főúri udvarokban vagy az egyházakban. 1811-ben már van konzervatóriumuk. Aligha véletlen, hogy Prága hat operát mutat be Mozarttól, a *Don Giovannit* egyenesen a cseh főváros operaházának írja. Számunkra is fontos dátum, hogy (éppen) 1867-ben kerül színre Smetana *Az eladott menyasszonya*, amit szerzője „könnyed stílus operettnek” szánt, s lett helyette a „legüdébb vidámságú komikus opera”, az ő követői az *OMMÍK* szerint „az opera és operette közötti mezsgyén járdaltak”. Lehár Ferenc 1882-től a prágai konzervatórium, a Rudolfinum növendéke. Két évre rá katonazenész atyja ezredét is ide vezénylik. Lehár nagy hatással van Smetana, és sorsát még a „vadembernek” becézett Dvořák is szívén viseli. (Hogy a kapcsolatok ívét tágítsuk, megemlíthetjük, hogy a kis Smetanát darab ideig Liszt is tanítja Weimarban. Akivel később Kolozsváron Lehár apja is kapcsolatba kerül.) No, de a „cseh muzsikuskok”... Két író három remek novellájára emlékezhetünk, az unokafivérek, Kosztolányi és Csáth Géza írták őket, s az élmények minden bizonnyal ott találtak rájuk, ahol felnőttek, természetesen Szabadkán (*Muzsikuskok, A fagottista, illetve A cseh trombitás*). „A városban csak úgy beszéltek róluk: a muzsikuskok. A nevüket senki sem tudta biztosan.” Az idő múlik, és „lassan leszoktak arról, hogy a muzsikáról beszéljenek”. A művész és a művészet pusztulásának gyilkos rajza mindhárom elbeszélés. Talán nem is komoly tehetségek a szereplők, mégis drámai a lehanyatlásuk, annak a folyamata, ahogy kizáródnak a szakmájukból, végül az életükből. A „cigányos”, „operettes” közegetől mindig idegenkedtek, ki nem állhatták a „lármás valcereket és indulókat”, éppúgy lenézték „az angol operetteket, mint a magyar népszínműveket” vagy a templomokban eljátszandó „unalmas német miséket”. Együtt és mégis mindig külön isznak, és egyre többet isznak a „nagy és műveletlen város” többi elnyomorodó figurájának társaságában, de azokkal szót nem váltva. Csáth remek zeneértő volt, lebilincselő az a szakszerűség, ahogy az emberi tragédiák „szakmai” mögöttesét kibontja, Kosztolányi novellájában az a frivol elbeszélői nagyvonalúság az emlékezetes, ahogy megjeleníti kvietált öreg cseh trombitásának félálomvíziójában a „süket Istent”, Beethovent. Értékszembesítés ez, mint a három novellának szinte minden eseményfordulata, de jóval több is annál: annak a mély létkritikának a lenyomata, ahogy „az új nemzedék” nézi korát, nézi azt a világot,

amit el kell tüntetni, hiszen úgyis pusztulásra ítéltetett. De azt aligha gondolták, hogy – már aki megérte – a végpusztulás után nosztalgiával fognak visszagondolni ezekre az „aranyló békeévekre”. Esetlen kis anekdota, de azért korjellemző, hogy ez a két felvilágosult és környezetét a szellem meg a tehetség ormairól lefitymáló író maga is tervezett operettet. Levelezésükből nyilvánvaló a terv mögött bujkáló ironia, sőt cinizmus is. A honorárium vonzza őket, mint vidéki-kisvárosi ifjúkoruk szálnalmas cseh muzsikusait. Az operett-történetek nem látszanak hasznosítani Csáth Géza bámulatos zenekritikusi munkásságát. Ennek a hetedfélszáz oldalas szövegegyüttesnek minden darabja együtt moccan a századelős magyar idők zenei eseményeivel, amikor még semmiféle történeti távlat nem siethetett segítségére az ítélkező kritikának – csak a minőségérzék. És a kései elemzőt is elgondolkodtathatja az, hogy miként lehet egyszerre dicsérni Puccinit és Kálmán Imrét, és hogy lehet Schumannra hivatkozni Iluska dalánál a *János vitéz* című darabban, ami a kritikus szerint operett is, opera is, daljáték is. Az első magyar Puccini-könyvecskét is Csáth írja (1908), érdemes elolvasnia annak is, aki a Gésák „japponizmusának” magyarországi-monarchiabeli kultuszán elmélkedik.

És még egy mozzanat ebben a szellemi-életrajzi gubancban. És ebben a szeszélyes operett-történeti emlékeztetőben. Csáth Géza zenei hagyatékának megőrzésében két nőalaknak volt szerepe. Az egyik a leánya volt, akinek anyját megölte a szerb demarkációs vonal mellett 1919-ben, a másik Kosztolányi Dezső Mariska húga, aki a sárszegi *Pacsirta*-regény oly szánni való modellje lett, s aki megőzvegyült anyjával együtt élte le életét fivérétől határral elválasztva – immár Suboticán. És ahogy múlnak a trianoni évek, a pesti rádióban mind gyakrabban hangzik fel a *Bácskai induló*: „Bácska, Bánát akarja, / Vissza legyen csatolva, / Visszatér még a Délvidék. // Zombor, Zenta, Szabadka / Hazavágyó magyarja / Ezt akarja megérni még”... Meg is éli. Szabadka visszatér. Fedák Zsazsa – minden magyar zenés színpadok legnagyobb primadonnája is ott könnyezi tele a színpadot betérítő virágtengert 1941-ben, ahol valaha a buja tekintetű gésák forgatták napernyőiket. Vajon elénekelte-e azt a dalt, ami úgy kezdődik, hogy „Szabadkai udvaron, törökszekfű, lilium”... A legenda azt tartja, hogy a nagy háború valamelyik harcterén született, de sokan meg úgy vélik, hogy egy régi-régi szabadkai csárdásban hangzik el először, amit Lichtenstein herceg dzsidásezredének karmestere, bizonyos Blaha János komponált, 1860-ban.

Hogy aztán miként került 1935-ben a *Budai cukrászda* című filmbe – annak csak az operett istenei a megmondhatói.



Nagy-Magyarország halottjai és sebesültjei

Vadas József Koloman Moser: *Universalkünstler*

Kiállítás és könyv a Secession egyik alapítójáról

■ Az Iparművészeti Múzeum – halaszthatatlanná vált felújítása miatt – egyelőre zárva. De ha befejeződik a rekonstrukció, és százhusz év után az intézménynek végre lesz állandó kiállítása, azon minden bizonnyal szerepel majd a múlt századforduló egyik legjelentősebb osztrák festő- és iparművész mesterének, Koloman Mosernak legalább az egyik díszszekrénye. Abból a háromból, amelyet az Ausztriából 1903 táján Magyarországra települt bútorgyáros és műgyűjtő, Schmidt Miksa hozott magával Bécsből, és az ő hagyatékából került aztán a gyűjteménybe. Közülük kettő szerepelt azon a teljes oeuvre-t – mintegy ötszáz művel – áttekintő, parádés kiállításon, amelyet Moser halálának századik évfordulója alkalmából rendeztek tavaly december és ez év áprilisa között Bécsben, a Museum für Angewandte Kunst (Iparművészeti Múzeum) modern szárnyában. S amelyre monográfiának tekinthető, háromszáz oldalas, reprezentatív katalógus¹ készült, benne tizenegy szakember majd háromszáz képpel illusztrált tanulmányával.

A tavalyi év a szecesszió jegyében telt az osztrák főváros múzeumaiban: 1918-ban hunyt el ugyanis a mozgalom négy meghatározó egyénisége. A jubileum alkalmából kiállítások sorával emlékeztek meg az építész Otto Wagner, a festő Gustav Klimt és Egon Schiele, valamint a sokoldalú Koloman Moser tevékenységéről. E parádés névsorból alighanem ez utóbbi a legkevésbé ismert alkotó mind hazájában, mind Magyarországon, holott szellemi társakról, egyenrangú tehetségekről van szó. „Gustav Klimt és Josef Hoffmann között” – ez a munkásságát bemutató kiállítás magyarázatnak is tekinthető alcíme, amely egyértelmű utalás a festő- és tervezőművész Moser tevékenységének kettős kötődésére. Egyszersmind értékelés is, minthogy a korszak vitathatatlan tekintélyű ikonjai – a festő Klimt és az építész-iparművész Josef Hoffmann – társaságában jelöli ki az alkotó helyét a korszak művészetében.

Bécsben született, 1868-ban, tisztos polgári család fiaként – apja a Theresianum tisztviselője volt. Tízéves korától a kereskedelmi iskola tanulója, de nem a reáliák vonzzák, inkább rajzolni szeret. Amikor 1885-ben sikeresen felvételizik a Képzőművészeti Akadémiára, szülei tudomásul veszik döntését. Támogatják is, csak hogy három évvel később meghal édesapja. Attól kezdve ő a családfenntartó; különféle grafikai (főleg illusztrációs) munkákat vállal, akadémiai mesterének közbenjárására pedig a császár unokahúgait tanítja rajzolni. A nehéz körülmények sem tántorítják el céljától; festészeti diplomájának megszerzését követően, 1892 és 1895 között a Kunstgewerbeschule (Iparművészeti Iskola) növendékeként folytatja tanulmányait.

A 90-es években nagy jelentőségű – kultúráját Európa élvonalába emelő – szellemi átalakulás megy végbe a Monarchia fővárosában. E fordulatot döntően építészek, festők és iparművészek viszik végbe, kezdeményezésében azonban két írónak is fontos szerep jutott. Az egyik a fiatal Hugo von Hofmannsthal volt, aki pályája elején művészeti kritikákat is írt, a másik pedig Hermann Bahr, aki az új törekvéseket támogató recenziói mellett *Überwindung der Naturalismus* (*A naturalizmus meghaladása*) című tanulmánykötetével járult hozzá az eszméléshez. Hofmannsthal nem egyszerűen megsemmisítő bírálatot közölt a kiállítóhelyként szolgáló Künstlerhaus (Művészház) akadémikus szellemiségű – a progresszív kortársi törekvésektől elzárkózó – rendezvényeiről, mondván: a francia naturalisták és impresszionisták és az északi expresszionisták eredményeit visszhangzó Münchennel szemben Bécs „kihűlő testrész, amely el van zárva a vérkeringéstől”. A követendő utat is jelezte, amikor arra hívta fel a figyelmet, hogy „a festészet varázsírás, amely [...] az álommal és költészettel rokon”.²

A fenti felismerésben rejlő programot mindenekelőtt Klimt piktúrája valósította meg máig érvényes meggyőző erővel. Magától értetődően vele kezdődött a korabeli osztrák művészet gyökeres átalakulása is. A már fiatalon ismert és elismert alkotó 1878-ban még részt vett a Ferenc József trónra lépésének harmincadik évfordulójával kapcsolatos ünnepi dekorációk elkészítésében, merőben tradicionális festészete azonban a 80-as évek derekától fokozatosan lírai-vá válik. Műterméből egyre szubtilisebb, idővel szinte freudi érzékiségű allegorikus nőalakok kerülnek ki, amelyek megjelenítése szintén modernizálódik: mind dekoratívabb – olykor már geometriába hajló – stílust eredményezve. Egész sor pályatársának mutat vele követendő példát az útkeresésre. Köztük van a nála hat évvel fiatalabb Moser is.

1896-ban ismerkednek meg, a Gerlach & Schenk kiadóban. S Moser még abban az évben tagja lesz a lázadó ifjak Siebener Club (Hetes Klub) nevet viselő csoportjának. Abban a meg-

győződésben szerveződnek, hogy a képzőművészet privilegiált helyzetének legyen vége; a jövő *Gesamtkunstwerk*nek mondott kultúrájában szerintük valamennyi művészeti ágnek fontos szerep jut majd. Minthogy a Künstlerhaus konzervatív tábora továbbra sem hajlandó törekvéseiknek teret adni, radikális lépésre szánják el magukat. 1897-ben Klimt vezetésével, Josef Hoffmann és az ugyancsak építész Josef Maria Olbrich, valamint a szobrász Carl Moll és Moser részvételével, Secession néven önálló művésztszövetséget alapítanak, amelyhez aztán számos társuk csatlakozik. A csoportnak Olbrich tervezi a Karlsplatzon ma is álló székházát, az épület külső falain Moser domborműveivel, a bejárat fölött üvegablakával. (Ezek időközben elpusztultak.) Egymás után rendezik számos, jelentős kortársuk (többek között a belga Van de Velde, a skót Mackintosh, a francia Rodin) műveit felvonultató kiállításait. Moser javaslatára és grafikai tervei alapján *Ver Sacrum* néven önálló folyóiratot indítanak. Nem folytatom; már ennyiből is látszik, hogy ez a sokoldalú, Hermann Bahr által *Tausendkünstler*nek (Ezermester) nevezett alkotó történeti érdemeket szerzett a bécsi szecesszió létrejöttében.

Nem új keletű felismerésről van szó. A kiállítás katalógusában a házigazda MAK főigazgatója, Christoph Thun-Hohenstein emlékeztet arra, hogy a bécsi iparművészeti múzeum már 1927-ben emlékkiállítással adózott Moser tevékenységének, s ezt később egész sor, a művész munkásságával foglalkozó rendezvény követte. Többek között az iparművészeti iskola korai korszakáról 1967-ben rendezett, nagyszabású kiállítás (Moser nemcsak növendéke volt az intézménynek, hanem 1900-tól egészen haláláig a „díszítő rajz és festészet” professzora is). Ezt követte 2007-ben a mostanhoz hasonló életműtárlat a bécsi Leopold Museumban, illetve 2013-ban a New York-i Neue Galerie-ben az a retrospektív kiállítás, amelyet *Designing Modern Vienna (Moser 1897–1907)* címmel a MAK bútorosztályának 1974 és 2000 közötti vezetője, Christian Witt-Döring rendezett.

A csaknem két évtizede már free-lance szakemberként tevékenykedő művészettörténész a korszak iparművészetének (főként a XIX–XX. századi bútorművesség) nemzetközi rangú kutatója és nem mellesleg Koloman Moser munkásságának egyik legjobb ismerője a vendég (valójában fő) kurátora a mostani rendezvénynek is. Az ez alkalomból kiadott katalógusban, amelynek egyúttal szerkesztője is (a múzeum főigazgatója és a fémműves gyűjtemény vezetőjének társaságában), két tanulmánya olvasható. A *Bevezető*ben arra hívja fel a figyelmet, hogy a közkeletű szakmai vélekedéssel ellentétben nem Hoffmann-nak tulajdonítható a bécsi szecesszióra jellemző, négyzet alakú (gyakran csak *Viereck*nek titulált) ornamentika, hanem – miként a korabeli sajtóvisszhang egyértelműen tanúskodik róla – e téren Koloman Mo-

ser volt az úttörő. Csak hát viszonylag fiatalon, ötvenesztendősen távozott az élők sorából – szemben a nyolcvanöt évet megélt és ezért jóval ismertebbé vált pályatársával.

A centenáriumi kiállítás – miként a továbbiakban maga Witt-Döring ismerteti – öt nagy egységre tagolódva mutatja be Koloman Moser életművét. Az első (*Bécs mint a művészetek színtere*) az alkotó művésszé érésének koráról, Bécs kulturális életének 1860 és 1889 közötti periódusáról



Karosszék
1903

ad áttekintést, a Monarchia és központjának jelentős fejlődésével összefüggésben. A tárlat második része (*Forma és funkció egysége*) a modernizmus egyik fő formálási elvének és az ebből fakadó szemléletnek a kibontakozásáról szól, amelyben a szecesszióhoz már elismert mesterként csatlakozott.



Fiókos
szekrény
1903

kozó Otto Wagner játszott nagy szerepet – nem is annyira épületeivel (az ő nevéhez fűződik a városi közlekedésben alapvető *Stadtbahn* [Városi vasút] tervezése is), mint inkább írásaival (*Moderne Architektur*, 1896; *Kunst und Gewerbe*, 1900). A harmadik rész – a *Koloman Moser korai évei* – a pályakezdő alkotó akkor még domináns grafikai munkásságát tekinti át; ezek jelentőségét nem egyszerűen egzisztenciális okok magyarázzák: folyóirat- és könyvillusztrációi, mintalapként megjelentetett allegorikus ábrázolásai révén fordított hátat az akadémiizmusnak és vált – nem kis részben az akkoriban megismert Klimt művészetének inspirációjára – a belga art nouveau és szimbolizmus jegyeit magán viselő, modern alkotóvá. A *művészetek egysége* címet viseli a kiállítás negyedik – hozzá kell tennünk: legnagyobb és legjelentősebb – fejezete. 1897-től Moser szinte teljesen felhagy a festészettel, a szecesszió összművészeti felfogása jegyében változatos és nagyon különböző iparművészeti feladatokat

Likőrös-
pohár
1903



teljesít: bútorokat és enteriőröket (középületekbe, lakásokba), kiállítási installációkat, fém-, kerámia- és üvegtárgyakat, plakátokat, szöveteket, sőt ruhákat is tervez. Nem kis részben ezek kivitelezésére és forgalmazására jön létre 1903-ban – német és angol példák nyomán – a Wiener Werkstätte (Bécsi Műhely). A vállalatnak Josef Hoffmann és Moser lesz a két művésze, a textilgyáros Fritz

Dísz-
doboz
1906



Waerndorfer a gazdasági vezetője. Ez a rendkívül termékeny és sikeres periódus azonban nem tart soká: Moser előbb a Secession közösségének fordít hátat (Klimttel és Hoffmannnal együtt) 1905-ben, mivel a társaság nem tudja, nem akarja őket követni a modernizmus útján, majd 1907-ben egy személyi konfliktus nyomán kilép a Wiener Werkstättéből is, amelynek pedig ő tervezte legendás (a két W-ből szerkesztett) logóját. Ezt követően a tervezőművészetből visszatér a piktúrához, amelynek válogatott darabjai alkotják a kiállítás ötödik részét, *Búcsú a művészetek egységétől* címmel. Szellemiségéhez persze hű marad: a késő szimbolizmus és kora expresszionizmus jegyében alkotja erős színekkel telített és széles kontúrokkal ábrázolt emberi alakjait, kisebb részben tájait. Az iparművészetből csak az alkalmazott grafika marad meg számára: 1910-ben ő készíti azt a százkoronás bankjegyet, amelyet felülbélyegezve 1920-ban a Monarchiából kiváló Magyarországon is használnak.

Míg a kiállítás – táblákon dokumentált, részletes életrajzi és kulturális eseménytörténet kíséretében – lényegében fejlődésrajzot rekonstruál, a katalógus más elvet követ. A művész szerteágazó tevékenységének területeit, illetve vonatkozásait külön-külön mutatja be. Ez alól paradox módon a koncepciót ismertető Witt-Döring (második) írása kivétel: a vezető kurátor ugyanis tanulmányát az alkotó sokoldalúságának szenteli. Ennek apropóján pedig minimonográfiát rögtönöz. Meglátása szerint a pálya csúcán Moser iparművészként sikeresen visszatért gyerekkora színhelyének számára életre szóló élményeket nyújtó kézművesműhelyeibe. A *Gesamtkunstwerk* így módon megvalósult programjának, az emocionális indítékok mellett, természetesen intellektuális motivációi is voltak. Ezekről szól a következő szerző, az építész és művészeti író Otto Kapfinger, aki a korabeli esztétikai gondolkodás, illetve annak az egész szecesszionista nemzedékre gyakorolt hatását elemzi. Mégpedig az élet és kultúra ősi egységéről zenedrámaiban vizionáló Richard Wagner meg a nagy egész szétesésének jelenségkomplexumát filozófiai összefüggésrendszerben értelmező Nietzsche munkásságára koncentrálna. Így válik világossá számunkra, hogy többre törekedtek, mint ami a Secession épületének homlokzatán amolyan szellemi hitvallásként olvasható: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.” A Belvedere muzeológusa, Stefan Üner, aki a művész életművének katalógusát is összeállította, a képzőművész Moser pályaképét rajzolja meg. Legrészletesebben korai és kései korszakát tárgyalja; elemzésének nagy érdeme ugyanakkor, hogy meggyőzően illeszti közénk az ipar- és tervezőművész pusztá funkcionális muson túlmutató produktumait. Képző- és iparművészet határterületét képezi az illusztráció; a nyomdai sokszorosítás technikájának ugrásszerű fejlődése nyomán

egyre szélesebb körhöz jutnak el folyóiratokban, könyvekben vagy mintalapokban publikált, változatos technikával készült rajzok, amelyek számszerűen is jelentős hányadát alkotják Moser életművének. A MAK grafikai osztályának vezetője, Kathrin Pokorny-Nagel méltatja – a megrendelők körét is feltárva – az alkotó munkásságának e fejezetét. Moser mellett számos plakátot és installációt is tervezett, lépett ki velük a térbe – ahogy a múzeum szilikátygyűjteményének munkatársa fogalmaz tanulmánya alcímében. Rainald Franz azt az utat vázolja fel, ahogy az alkalmazott grafikus a Secession épületének homlokzatára tervezett domborműveivel és üvegablakaival, lakásbelsőbe szánt bútorszöveveivel, a kiállítások tereinek kialakításával és falainak dekorálásával meghódítja mintegy a harmadik dimenziót is. Az iparművészeti iskola ékítményes rajztanáraként mindenekelőtt e feladatok során szerzett tapasztalatait kívánta átadni növendékeinek. A ma már egyetemi rangú intézmény professzor emeritusa, Patrick Werkner rajzol portrét az iskola egykori oktatójáról, aki olykor a saját maga alkotta tárgyaihoz illeszkedő minta megtervezését adta ki házi feladatként növendékeinek. Az 1903-ban életre hívott Wiener Werkstätte megszervezésétől kezdődően az akkoriban műiparosnak, ma iparművésznek mondott tárgytervező dominál már Moser munkásságában. Elisabeth Schmuttermeier műfajok szerint csoportosítva értékeli a textileket, a ruhákat, a kerámia-, üveg- és fémtárgyakat, illetve a bútorokat, amelyek jelentős részét a Bécsi Műhely 1917-ig forgalmazta. A Richard Wagnerhez fűződő szellemi kapcsolat és az Egon Bahrral való személyes ismeretség tudatában magától értetődően kapott a sokoldalú Moser plakát-, díszlet-, jelmeztervezési feladatokat a színház világából is. E munkáiból a Theatermuseum épületében rendeztek kamaratárlatot, a katalógusban pedig a múzeum két munkatársa – a kurátor Daniela Franke és az irodalomtörténész Kurt Ilkovits – értékeli őket. A kötet záró fejezetében Sebastien Hackenschmidt, a MAK művészettörténésze a szecesszió utóéletéről számol be – ennek egyaránt része, ha nem is azonos hangsúllyal, az *art deco*, a funkcionalizmus, a neo-Bauhaus, a posztmodern nem egy darabja, s még a replikákról és a parafrázisokról sem feledkezhetünk meg.

Moser korabeli magyar reflexiójáról nincs tudomásom; de ez nem a személyének tulajdonítható. A Secession rendezvényeiről annak idején inkább csak botrányok esetén számolt be a hazai sajtó. A szakmai orgánumban (*Magyar Iparművészet*, *Husadik Század*) sem túl gyakran esett róla szó, bár néhány jeles szerző (Lyka Károly, Györgyi Kálmán) tisztában volt a jelentőségével. Miközben a magyar Hevesi Lajos (Ludwig Hevesi néven) kritikusként egyik legfőbb támogatója volt a mozgalomnak, a Monarchia társországaiból talán csak egyedül az akkor Bécsben élő Kövesházi Kálmár

Elza szobrász volt résztvevője a Secession rendszeres és számos nyugat-európai alkotót felvonultató kiállításainak. Ferenczy Károly például hiába szeretett volna velük kiállítani, jelentkezését elutasították.³ Ennek sajátos és kölcsönös féltekenység – mögötte érdekvédelem – volt az oka. Amikor 1912-ben felvetődött, hogy Budapesten kiállításon mutatkozna be a Wiener Werkstätte, többen is ellene szóltak fel. Azért tekintették „bécsi veszedelem”-nek az elképzelést, nehogy „a magyar iparművészet felhúzza a bécsi uniformist”⁴. Logikus reakció volt ez abban az időszakban, amikor mind az osztrák, mind a magyar művészet a maga sajátos – önálló, nemzeti – karakterének kialakítására törekedett.

A XIII. Secession kiállítás plakátja, 1900

JEGYZETEK

- 1 Koloman Moser. *Universal-künstler. Zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann/ Universal Artist Between Gustav Klimt and Josef Hoffmann*. Herausgeberinnen/ Editors THUN-HOHENSTEIN, Christoph, WITT-DÖRRING, Christian, SCHMUTTERMEIER, Elisabeth, Basel-MAK Wien, Birkhäuser, 2019
- 2 Az idézetek forrása HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Reden und Aufsätze*. Frankfurt, 1979 = BISANZ-PRAKKEN, Marian: *Nuda Veritas, Gustav Klimt és a bécsi Secession kezdetei 1895–1905*. Bp., Szépművészeti Múzeum, 2010, 16.
- 3 Vö. BODOR Kata: *A bécsi Secession kezdetei éve magyar szemmel 1897 és 1905 között* = BISANZ-PRAKKEN: *i. m.* (2010), 211–222.
- 4 n. n.: *A Wiener Werkstätte Budapest = Magyar Iparművészet*, 1912, 1. sz., 61.



Lénárt T. András A Habsburgok utolsó háborúja: filmemlékezet 1918-tól napjainkig*

■ Filmemlékezet – magyarul talán furcsán hangzó szó, de létjogosultsága vitathatatlan. Más nyelveken gyakran használt kifejezés (az angol *filmic memory*től a spanyol *memoria filmicáig*), nálunk egyelőre ritkábban fordul elő: az egyes nemzetek történelmi emlékezetének elválaszthatatlan részévé vált a múlt eseményeinek és személyeinek filmművészetben való megjelenése, visszaidézése. A filmtörténet és a történelemtudomány – alapvetően két, különálló terület – az elmúlt négy évtizedben folyamatosan közeledett egymáshoz, nemzetközi kutatások, új utakat feltérképező konferenciák és publikációk, egyetemi kurzusok születnek e témában az Amerikai Egyesült Államokban, valamint Európa közepén és nyugati felén. A nemzeti történelem fontosabb mozzanatait, elsősorban a traumáit, ritkábban a diadalai szolgálnak a történelmi vonatkozású mozgóképek tárgyául, ugyanakkor a leggyakrabban filmre vitt események, a két világháború (mindenekelőtt a második) az egyetemes történet tárgykörébe tartoznak. Minden országnak megvannak a maga hősei és áldozatait, győzelmei és vereségei, amelyek a filmvászonra kíváncsognak. A film és a történelem közös pontjai után kutatva tette fel a kérdést Marc Ferro francia történész: vajon meg lehet-e írni a történelmet a filmek segítségével? Sem Ferro, sem a hasonló ösvényen haladó történészek és filmtörténészek nem tudnak erre egyértelmű választ adni, azonban a film sokat segít a múlt és a jelen közötti állandó összeköttetés megteremtésében, ápolásában.

A „Habsburgok végső háborújának mozgóképei” elnevezésű nemzetközi projekt résztvevői az I. világháborús témához nyúltak, egy sajátos szemszöveget választva: hogyan jelent meg az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamai (valamint egyéb, a Nagy Háborúban szintén részt vevő nemzetek) mozi- és tévéfilmjeiben az I. világháború 1918-tól napjainkig. Ausztria, Csehország, Lengyelország, Magyarország,

Németország, Olaszország, Oroszország, Románia, Szerbia, Szlovénia és Szlovákia kutatói összesen tizenhárom tanulmányt adtak most közre egy közel négyszáz oldalas, angol nyelvű kötet lapjain. A kutatásokat az Osztrák Tudományos Alap (FWF) finanszírozta, az eredményeket az Egyesült Államokban a University of New Orleans kiadója publikálta.

Minden történelmi tárgyú film egy mások által korábban már kifejtett történelmi vízió újraértelmezése, a történelmi tényeket a filmesek a saját nézőpontjuk szerint ültetik át a filmvászonra. A filmes személye és szándéka, valamint a fennálló politikai berendezkedés mind befolyásolják, hogy mi jelenik meg (és mi nem) a vásznon. Egy film elsősorban azt a kort tükrözi vissza, amelyben a forgatás zajlott, és nem azt, amelyet a filmvászonra fest. Elsősorban arról mesél nekünk, hogyan viszonyul egy, a filmművészet keretein belül dolgozó csoport a saját vagy egy más nemzet történelméhez. Ez az alapvetés, amelyet minden, történelmi témájú filmmel dolgozó kutatónak figyelembe kell vennie, megmutatkozik a szóban forgó kötet tanulmányaiban is: az adott országban hatalmon lévő politikai erők ideológiája határozta meg, hogyan viszonyultak az ábrázolás tárgyához. Ahogyan Günter Bischof kiemeli az előszavában, a jugoszláv kommunisták ragaszkodtak ahhoz, hogy a szlovén filmekben a Monarchia továbbra is a népek börtönéeként jelenjen meg, míg a 30-as években a fasiszta Olaszország filmesei nem jeleníthették meg az I. világháborús Ausztriát ellenséggé, mivel Dollfuss kancellár akkor éppen Mussolini szövetségese volt.

A tárgyalt filmek többsége nem hagyományos értelemben vett háborús film, ahol a csatákat és az akciókat állítják középpontba. Elsősorban a hátszországban maradtakkal foglalkozó melodramák vannak túlsúlyban, a civil lakosságot érintő emberi drámákat helyezik előtérbe. A legtöbb utódállamra igaz, hogy nem rendelkezett kiemelkedő infrastrukturális háttérrel, így a filmek technikai színvonala nem a legjobb. Mindenekelőtt a háborús filmekkel élvonalba került Hollywood filmgyártására volt jellemző, hogy a II. világháború később elhomályosította az elsőt; az 1940-es évektől jóval kevesebb filmet forgattak a Nagy Háborúról, mint azelőtt. Ez a tendencia a Monarchia utódállamainál is megfigyelhető volt, inkább a korban hozzájuk közelebb álló világégés ihlette meg a filmkészítőket. Mindazonáltal, bármelyik periódusban is készült a mű, az adott ország igyekezett a saját szerepét kihangsúlyozni, a világháborús eseményekhez kapcsolódó kollektív vagy egyéni sorsokat filmre vinni. A kötet szerzői, bár az alapkoncepció minden esetben azonos volt, tanulmányaikban a rendelkezésre álló forrásaik, saját kutatásaik, valamint az ország történelmi és filmtörténelmi jellegzetességei függvényében elemezték az I. világháborút és az Osztrák–Magyar Monarchia ábrázolását az országuk

filmművészetében. Mivel nincs lehetőségünk arra, hogy e recenzióban mind a tizenhárom írás eredményeit ismertes-sük, így a továbbiakban a minket közelebbről érintő, magyar vonatkozású tanulmányokkal foglalkozunk.

Kurutz Márton az 1914 és 1945 közötti magyar filmtörté-netben vizsgálja az I. világháború megjelenését. A szerző egy már ismert, de továbbra is elkeserítő adatot közöl: az I. világháború során készült magyar filmek közel 93 százaléka és a kapcsolódó írásos dokumentáció nagy része az enyésze-té lett. Magyar filmtörténészek kitartó munkájának köszön-hetően az alkotásokról rendelkezésünkre állnak adatok, de maguk a művek nagy valószínűséggel már soha nem lesz-nek láthatók (reménykedni azért szabad: még ma is gyakran fedeznek fel elveszettnek hitt európai és amerikai filmeket magánarchívumokban vagy családi házak pincéjében a világ számos országában, felvetve a kérdést, egyáltalán hogyan kerülhettek oda azok a felbecsülhetetlen művészi értékkel bíró alkotások). A magyar háborús filmgyártás a nemzetközi helyzethez igazodott: ellentétben azzal a közvélekedéssel, hogy a harcok alatt alig készül film, valamint a közönség sem jár moziba, éppen az ellenkezője igaz: a filmek folyamatosan forognak, mert háború idején nagyrészt saját művekkel kell pótolniuk az elmaradó importfilmeket is, a lakosok pedig a moziban igyekeznek kiszakadni a borzalmas valóságból. Kurutz kutatásai szerint a világháború alatt gyártott magyar filmek alapvetően négy kategóriába sorolhatók: patetikus propaganda, sovinisza propaganda, romantikus dráma és vígjáték; mindegyik típus sztereotip vonásokat mutat. Egyik visszatérő motívum volt a külföldön, általában Kelet-Euró-pában szerencsét próbáló fiatal, magyar lány témája, aki a remélt boldogság és jólét helyett csak megalázó helyzete-ket és elnyomást talál, így általában hazatér a szülőhazájába. Ezek a filmek már a háború éveiben készültek, keveset láttat-nak a fegyveres harcokból, azok inkább csak az események háttérül szolgálnak. Ebben az időszakban a könnyedebb vígjátékok és operettfeldolgozások is népszerűek voltak.

A játékfilmek elsődleges feladata a szórakoztatás volt, mi-vel a háború szörnyűségeivel a nézők a filmek előtt vetített filmhíradókban már találkozhattak. Ugyanakkor eredeti há-borús felvételeket játékfilmekben is felhasználtak a filmesek, amennyiben azok a rendezői elképzelést szolgálták. A ké-sőbb az Amerikai Egyesült Államokban világhírűvé vált Ker-tész Mihály is előszeretettel élt ezzel a módszerrel, a lehető legnagyobb hitelességre törekedett: az egy Magyarországra menekülő orosz férfi történetét elmesélő *A magyar föld ereje* (1917) című játékfilmje forgatása során nemcsak eredeti fel-vételekkel gazdagította a képsorokat, de a színészeivel ellá-togatott háború sújtotta külföldi helyszínekre is, biztosítva ezzel a valósághű környezetet.

A legfontosabb, háború alatt született magyar filmek tehát elvesztek. Ez lett a sorsa a Kurutz által az egyik leg-jelentősebb ekkor készült magyar filmnek tartott *Hotel Im-perial*nak (Janovics Jenő, 1918) is, amelyet részben erdélyi helyszíneken forgattak, s ennek során a Császári és Királyi Hadsereg is segédkezett. Az orosz katonákat orosz hadifog-lyok alakították. Az állam aktív szerepvállalása egy film elké-sztésében nem számít ritkaságnak, még háborús helyzet-ben sem: amennyiben a film témája és üzenete fontosnak bizonyul, akkor az minden lehetséges támogatást megkap. Erre más országok, különösen Németország, Olaszország és Spanyolország 30-as és 40-es években folytatott filmpoliti-kája is számos példát szolgáltat. A háború előrehaladtával azonban kezdett alábbhagyni a lelkesedés a harctéren és a hátszágban is, a filmeket pedig a kevésbé újszerű cselek-mények uralták el. Korda Zoltán és Pásztory M. Miklós 1918-ban készült, *Károly bakák* című filmje is a külföldi, háborús hátszágban játszódó alkotások visszatérő témáját használ-ja: miután egy lány úgy értesül, hogy a vőlegénye meghalt a fronton, máshoz megy feleségül, ám a halottnak vélt fér-fi hazatér, bonyodalmak sorát indítva el ezzel. Ugyanakkor megjelentek egyéb művek is, amelyek propaganda jelleggel készültek, például egészségügyi téren.

1918-ban a magyar filmipar az összeomláshoz közelített, majd az egy évvel később megalakult, rövid ideig tartó Ta-nácsköztársaság – amely a világon először folyamodott a filmipar államosításához – a mennyiség tekintetében hozott némi fellendülést, de a világháborúhoz szorosan kötődő mű nem készült. A 20-as években viszont csökkent a magyar filmek száma, részben a tömegesen emigrációba vonuló filmes szakemberek miatt, részben azért, mert megkezdő-dött a nyugat-európai és amerikai filmek beáramlása. A 30-as években már komolyabb munkák is leforgatásra kerültek, részben I. világháborús tematikával. Ezek közül a filmek közül kiemelkedik a Zilahy Lajos regénye alapján készült, az orosz fronton játszódó *Két fogoly* (1937), Székely István rendezésé-ben. A hamarosan elkövetkező II. világháború azonban új helyzetet teremtett.

Deák-Sárosi László tanulmánya az előző írás folytatásaként az 1945-től napjainkig forgatott magyar filmek közül emeli ki azokat, amelyek témája az I. világháború és a Monarchia. Ahogyan a szerző hangsúlyozza, kevés film készült ilyen te-matikával, ráadásul azok egy része meghamisította vagy el-torzította a tényeket. Természetesen ennek is ideológiai okai voltak: a 45 utáni magyar filmgyártás tudatosan kívánta ma-nipulálni a múltból való gondolkodást, s mint minden dikta-túrában, a magyar esetében is „fentről” határozták meg, mit kell, mit lehet gondolni és ábrázolni a nemzeti múlttal kap-csolatban. A szerző három játékfilmet és két dokumentum-

filmet elemesz, amelyek témájukban kapcsolódnak a tárgyhoz: az *Ének a búzamezőkről* (Szóts István, 1947), a *Fábián Bálint találkozója Istennel* (Fábri Zoltán, 1980), a *Redl ezredes* (Szabó István, 1984), az *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás Gyula, Gulyás János, 1986) és a *Trianon* (Koltay Gábor, 2004) című alkotásokat ajánlja a külföldi olvasók figyelmébe. A többségük nem közvetlenül a Nagy Háborúról, hanem annak előzményeiről vagy következményeiről szól, mivel a II. világháború utáni évtizedekben a korábbi háborút ritkán ábrázolták.

A filmek részletes ismertetésével e helyen nem foglalkozunk, mert számos tanulmány és elemzés született róluk magyar nyelven. Külföldön az említett alkotások nagy része azonban nem ismert, így a kötetben való szerepeltetésük nagy jelentőséggel bír. Annál is inkább, mert a tanulmány szerzője nemcsak a filmek cselekményét részletezi, hanem elemzését a forgatás és a bemutatás történelmi, politikai és kulturális kontextusába is helyezi, tág vizsgálati kört nyújtva az olvasónak. Az *Ének a búzamezőkről*t háborúellenes hangvétele, az orosz szereplő ábrázolása és a katolikus vallásgyakorlás bemutatása miatt a kommunista hatóságok betiltották. Nem közvetlenül az I. világháborúról szól, hanem egy általános háborús helyzetről. 1980-ig kellett várni, hogy az 1914 és 1918 között zajlott konfliktushoz szorosan kapcsolódó mű születessen: a *Fábián Bálint találkozója Istennel* először foglalkozik egy, a frontról hazatért katona lelkiismeret-furdalásával és visszailleszkedésével a társadalomba, és ehhez kapcsolódóan a kollektív felelősség és az Istenbe vetett hit kérdésével – ahogyan a tanulmány szerzője egy korabeli svájci újságcikk címét idézi, Fábián Bálint egy antihős. Az említett alkotások közül a *Redl ezredes* a legismertebb külföldön. Ez sem szigorúan vett I. világháborús alkotás, hanem a háború felé sodródó Monarchia utolsó éveinek atmoszférájába enged bepillantást egy híres-hírhedt személy történetén keresztül. Többen megkérdőjelezzik a film történelmi hitelességét, ám a vitás pontok nem vonnak le a műnek az érzéketlen korrajzban megmutatkozó jelentőségéből.

Deák-Sárosi László a jelzett játékfilmek és két további dokumentumfilm alapos és értő elemzésével szemléletes képet ad arról, hogy egy múltbeli esemény (át)értelmezése mennyire függ a korabeli uralkodó ideológia történelemszemléletétől, manipulációs szándékától vagy éppen egy határozott koncepcióval rendelkező filmrendező ábrázolásmódjától.

Magyar vonatkozású témával nem csak a Magyarországról szóló írásokban találkozunk: DácZ Enikő tanulmányában román játékfilmeket vizsgál, és ezek egy részében – természetesen Erdély is előkerül, de nemzeti (ebben az esetben román) szemszögből. Az 1931-ben forgatott *Ecaterina Teodoriu* a nemzeti identitás kérdésével foglalkozik; igaz történet egy lányról, aki katonának áll. Erdély státusza a film

egyik központi témája, amelyen keresztül a Monarchia elnyomó hatalomként jelenik meg, kapcsolódva ezzel a „népek börtöne” megítéléshez. A film 1978-as, azonos címet viselő új feldolgozásában a koncepció azonos marad, de még nagyobb hangsúlyt kap, hogy az osztrák–magyar hadseregből dezertáló erdélyi román katonák a Romániával való egyesülés pártján állnak. Az 1981-ben forgatott *Capcana mercenarilor* is az Erdélyre irányuló román nacionalizmus megtestesülését hangsúlyozza, a legfőbb negatív karaktert pedig egy erdélyi magyar báróban találja meg, aki egy vélt sérelemért igazságtalanul áll bosszút a román paraszton. A burzsoáziát teszi felelőssé az erdélyi társadalmi problémákért. Az Osztrák–Magyar Monarchia fennállása, illetve az I. világháború alatt Erdélyt jellemző, elsősorban a románok és a magyarok között meglévő etnikai konfliktusok több román filmben megjelennek mellékszálként. Az erdélyi románok minden esetben pozitív színben, néha egyenesen mártírként tűnnek fel, akik életüket áldozzák a nemzetükért.

A kötet nagy érdeme, hogy angol nyelven, tehát a lehető legszélesebb nemzetközi olvasóközönség számára teszi elérhetővé a szerzők kutatási eredményeit, fontos írásokkal gazdagítva a film és a történelem kapcsolattörténetét. Az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamainak filmkészítésére vonatkozó ismeretek értékes elemmel bővültek, és az előrejelzések szerint további tervek is megvalósulás előtt állnak: a köszönetnyilvánításban és az előszóban is olvasható, hogy hamarosan napvilágot látnak egy újabb kutatási projekt eredményei, amelyek a Monarchia 1914 és 1918 között készült filmjeit dolgozzák fel.

JEGYZETEK

- * *Habsburg's Last War: The Filmic Memory (1918 to Present)*. Ed. LEIDINGER, Hannes, New Orleans, University of New Orleans Press, 2018, 392 oldal

Kassai István

„Szép múzsa jöjj, hozz égi vigaszt nekünk”

In eine bessere Welt entrückt

Die Grafen Széchenyi von Sárvár-Felsővidék und die holde Kunst. 250 Jahre Musikgeschichte.

Kálmán Széchenyi – Roswitha Széchenyi-Marko, Seubert Verlag, Marktoberdorf 2018

■ A könyv szerzője Széchenyi István ükunokaöccse, azaz testvérenek ükunokája, 1944-ben született. Édesapja Széchenyi Dénes (1917–1945), az Operaház korrepetitora és karmestere, zongorista és zeneszerző, az ostromot követő romeltakarításkor, huszonnyolc évesen egy felrobbanó akna áldozata lett. Édesanyja Sallay Stefánia (1913–2002), aki maga is Zeneakadémiát végzett (ott éneket, ütőhangszer-játékot és zeneszerzést tanult), egyedül nevelte két fiát. A „fordulat éve” után addigi munkahelyéről, a Magyar Rádióból elbocsátották mint osztályidegent, majd kitelepítették. Később a Tudományos Akadémia számára népdalokat gyűjtött Pest megyében, zeneiskolai zongoratanításból élt, és onnan is ment nyugdíjba. Fiát, a könyv szerzőjét a kádári konszolidáció idején felvették a Műszaki Egyetemre, híradástechnikai szakra, a humán pálya, így a zene is, „természetesen” zárva maradt előtte. Elektromérnökként mintegy harminc szabadalma van, évtizedek óta Németországban él. Dédanyjának, Hoyos Mariette-nek a naplóját olvasva kezdett érdeklődni a Széchenyi-családtörténet zenei vonatkozásai iránt, és miután nyugdíjba vonult, komolyabb kutatásba kezdett, amelyet mérnöki módszerességgel és alapossággal végez.

A könyv címe egy lefordíthatatlan kifejezés, Franz von Schubert *An die Musik* című verséből származik, amelyet Franz Schubert zenésített meg és tett halhatatlanná.

*„Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine bessere Welt entrückt!
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel besser Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!”*

Závodszy Zoltán fordításában: „Szép múzsa jöjj, hozz égi vigaszt nekünk, / Ha minket súlyos gyász vagy bánat ér, / Szent lángra gyúl, ha téged hall bús szívünk, / Sok szép, sok édes álma újra kél. // Ó lágyan sóhajt égi hárfád húrja, / És zengi bűvös, édes dallamát. / Míg véled száll, a lélek boldog újra. / Szép múzsa jöjj, a szívem áldva áld!”

Az 1965-ös *Zenei lexikon* csak két Széchenyit említ, Imrét és Ödönt (az 1980-as már őket sem), ehhez képest a könyv nem kevesebb, mint huszonnyolc családtag zenei kapcsolatairól, működéséről szól, a XVIII. század végétől napjainkig, kezdve Ferencről, a Nemzeti Könyvtár alapítójától a könyv társszerzőjéig, a csellista, blockflöte- és zongoratanár Roswitháig. A könyv bevezetőjéből azonban kiderül, hogy a Széchenyi család első ismert, zenével kapcsolatos tevékenysége jóval korábbi. Széchenyi György (1592–1695) hercegprímás 1684-ben, még kalocsai érsekként Cassa musicorum néven alapítványt hozott létre, amely mintegy százötven évig lehetővé tette, hogy a győri, soproni és szombathelyi egyházi együttesek muzsikusai fizetést kapjanak. A család későbbi tagjai közül tizenegy komponált is, hétnek a művei fenn is maradtak.

A könyv következő fejezetei a zenével mélyebb kapcsolatba került Széchenyieket sorolják fel; itt csak azokat említem meg, akik dokumentáltan aktívan zenéltek. Elsőként a Nemzeti Könyvtár megalapítóját, Széchenyi Ferencet (1754–1820), akinek szerzeményeiről csak híradások maradtak fenn. Bengráf József bajor zeneszerző (1784-től regens chori Pesten, magyar stílusú táncdarabjai a verbunkos legelső nyomtatott emlékei közé tartoznak), Maximilian Stadler abbé (Haydn és Mozart ismeretségi köréből) és Franz Anton Hoffmeister német zeneműkiadó-alapító (a Széchenyi Ferenc által fenn tartott zenekar karmestere) ajánlották neki műveiket.

Ferencnek öt gyermeke érte meg a felnőttkort, egyedül Pálnak nem volt különösebb kapcsolata a zenével (leszár mazottainak viszont igen).

István (1791–1860), a „legnagyobb magyar”, nem szerzett zenét, de csákányon játszott, ami egy magyar népi hangszerből fejlődött, asz-ban hangolt egyenesfuvola. Magyar eredetét bizonyítja német neve is: Csakan. Döblingbe is magával vitte kedves hangszerét, és órákat töltött azzal, hogy rögtönzött rajta. Ernest Krähmer *Variations brillantes op. 18* című, csákányra írt művét neki ajánlotta. A téma Rossini *Ermione* operájából az „Ah! Come nascondere la fiamma vorace” szövegkezdetű cavatina, amit később a *La donna del lago* című operába is beillesztett; Rossini Széchenyi kedvenc zeneszerzője volt. Ernest Krähmer, (1795–1837) drezdai születésű muzsikusként, mind a négy klasszikus fafúvós hangszeren játszott. Intenzíven foglalkozott a csákánnyal, amelyre számos művet komponált. A virtuóz előadó és propagátor ko-

rai halálával a csákány divatja is elenyészett. Ferenc leánya, Zsófia (1788–1865), Zichy Ferdinánd (1783–1862) felesége, szép hangú énekes volt, vallásos témájú dalokat is szerzett, amelyek elvesztek.

Széchenyi Franciska (1783–1861), úgyszintén Ferenc leánya, mai ismereteink szerint az első magyar zeneszerzőnő volt. Dalokat, kórusműveket és két misét írt, emellett kitűnően zongorázott és akvarelleket is festett. Batthyány Miklós-hoz ment feleségül. Férje halála után a pinkafői birtokot példásan gondozta, gyümölcsösöket, halastavakat telepített, gyárakat alapított, árvaházat, iskolát, kolostort létesített, ahol vezette a kórust és orgonált.

Ferenc fiai közül Lajos (1781–1855) is jelentős életpályát futott be főudvarmesterként Zsófia főhercegnő mellett, aki Ferenc József és Miksa, a későbbi két császár édesanyja volt. 1849-ben elvesztette pozícióját, mivel Dénes nevű fia a honvédekkel harcolt. Sokoldalú, művelt férfi volt, amellet, hogy könyvet írt a vadászjogról, német nyelven verseket írt (kettőt közülük Schubert is megzenésített: *Die abgeblühte Linde*, *Der Flug der Zeit*). Magyar költeményeket fordított németre és megfordítva, emellett jól zongorázott és énekelt. Szerzeményei közt találunk zongoraműveket, dalokat, kamaraműveket és zenekari darabokat, amelyek nagy része, sajnos, elveszett. Magyar stílusú művei a korai verbunkosirodalom értékes darabjai. Haydnnal, az ifjú Liszttel és Schuberttel is kapcsolatban állt, utóbbi neki ajánlotta híres *A halál és a leánya* című dalát. Benedikt Randhartinger, Schubert barátja, maga is jelentős zeneszerző, hét évig volt Lajos magántitkára. Mátray Gábor, később a Széchenyi család nevelője, majd a Nemzeti Múzeum könyvtárának őre, neki ajánlotta tizenöt éves korában írt, *Czernyi György* című daljátékát, amelyet a zenetörténet úgy tart számon, mint az első magyar operát.

Lajos első felesége, a rendkívüli nyelvtelhetségű Aloysia von Clam-Gallas grófnő (1778–1822), ahogy családja tagjai, maga is jól zongorázott, Budán nyilvánosan is fellépett. Legidősebb lányuk, Mária (1804–1863), később Zichy Lászlóné, feltehetően Czerny tanítványa volt, aki neki ajánlotta az *Op. 20* variációit. Mint ismeretes, Czerny Bécs legkeresettebb zongoratanára volt, aki befogadta és ingyen tanította a gyermek Lisztet, látva a család szűkös anyagi viszonyait.

Széchenyi Imre (1825–1898), aki Lajos második házasságából született, volt a család legtehetségesebb zenésze. Húszéves korától diplomáciai szolgálatban állt, és ebben a minőségében figyelemreméltó teljesítményt nyújtott. A Monarchia részéről olyan jelentős nemzetközi megállapodásokat írt alá, mint például a Három császár szövetségét vagy a Kongó-konferenciát lezáró berlini egyezményt. Bismarck (a „Vaskancellár”) barátja volt, és II. Vilmos császár 1893. szeptember 10-én meglátogatta családi birtokán, Horpácson.

Szenvedélye a zene volt, kitűnően zongorázott, és sokat komponált. A látszat szerint magát műkedvelő komponistának értékelte, és nem törekedett művei kinyomtatására. Így éppen azok a darabjai veszttek el, amelyek zeneszerzői szempontból a legérdekesebbek lennének számunkra, például két vonósnégyese. Széchenyi Kálmán összeállította a műjegyzéket, amelyben már több mint száz darab szerepel, túlnyomórészt táncdarabok, amelyek viszont minden szempontból kiemelkednek a kor átlagterméséből. Színesek, ötletesek, a mélységet és a sötét árnyalatokat sem nélkülözik, ami a bécsi mintájú tánczenének nem éppen sajátja. Szentpétervári diplomáciai szolgálata alatt (1854–1860) jelent meg a legtöbb, zongorára írt táncdarabja, amelyek közül tizenhétet meg is hangszerelt. Johann Strauss, akivel itt kötött életre szóló barátságot, ezeket a darabokat szívesen tűzte műsorra saját zenekarával. A tekintélyes mainzi Schott kiadó nyomtatásban is megjelentette ezeket. Azért értékesek számunkra ezek a művek, mert mintegy két évtizeddel korábbiak, mint a közismert magyar operettiskola mestereinek azonos stílusú darabjai. Széchenyi Imre zeneszerzői életművének ma ismert legjelentősebb műfaja a dal, alapvetően lírai alkata itt bontakozhatott ki a legszeretetremlőbb formában: a kor dalirodalmának valódi gyöngyszemei kerültek ki kezei alól. Zongoristaként számos alkalommal fellépett nyilvánosan, nagy sikerrel. A Széchenyi családdal baráti kapcsolatban levő Liszt Ferenc kétszer ellátogatott Imre birtokára, Horpácsra, ahol a zenetörténet kutatásai szerint összesen hetvenkét napot töltött, muzsikált a családtagokkal, és komponált itt egy melodramát is, amit be is mutattak. Széchenyi Imre egyik négykezes darabját, a *Bevezetés és magyar induló* címűt, Liszt átírta zongorára, két kézre.

Imre felesége, Sztáray-Szirmay Alexandra grófnő (1843–1914) szépen zongorázott, Liszttel is négykezesezett. Liszttel folytatott levélváltásai meg is jelentek. Dénes (1828–1892), Imre öccse, kiváló sportlovas volt, kürtön, trombitán, csákányon és citarán játszott. Bátyja több művet írt számára a házi-muzsikálások alkalmaira. Dénes felesége, Hoyos Mariette grófnő (1838–1926) jól zongorázott, és kivételesen szép hangú énekesként gyakran, nagy sikerrel lépett fel nagy nyilvánosság előtt. Imre számos dalt és egy egyéni stílusú, négykezes zongoraművet írt neki. Szentgyörgyi Horváth Félicie (1838–1920) Ferenc unokájának, Gábornak (1828–1921) a felesége volt; négy, szellemes táncdarabot ismerünk tőle.

Széchenyi Ödön (1839–1922), István fiatalabb fia sokoldalú közéleti tevékenységet folytatott. Erkellet megalapította a pesti Sakk Kört, és a magyarországi hajósélet fellendítésében is részt vett, többek közt 1867-ben Pestről Párizsba hajózott az erre a célra kifejlesztett folyami járművön; ennek emlékét őrzi a *Hableány polka*. A hivatásos tűzoltóságot is

megszervezte Pest után Isztambulban is, amiért ott megkapta a pasa rangot. Több, kitűnő táncdarabot komponált zongorára, egy dala is fennmaradt. Tűzoltózenekarra írt művei sajnos elvesztek. *Ez az élet gyöngyélet* csárdásának stílusa és minősége alapján feltételezem, hogy zeneszerzőslekket vett Mosonyi Mihálytól, aki a magyar műzenei stílus megújításának vezéregyénisége volt abban az időben.

Széchenyi Andor (1865–1917), Ödön fia, forróvérű fiatalember volt, négy pisztoly- és hét kardpárbajt élt túl, világutazó volt, és kísérletezett a kormányozható léghajóval: 1904-ben Párizsból Frankfurtba repült, egyetlen megszakítással. Négy zeneművéről tudunk, két sajátos humorú és egy bensőséges-lírai táncdarab maradt fenn közülük.

Gisella Haas von Teichen bárónő (1890–1945) a tengerésztiszt Széchenyi Gyula (1878–1956, Pál unokája) felesége volt, akinek több műszaki szabadalma volt a motorok fejlesztése terén. Gisa zenét írt édesapja, Philipp Haas *Abendsonne* című drámájához, amit 1917-ben megfilmesítettek, egy része meg is tekinthető az osztrák elektronikus filmarchívumban. A némafilm előadásain Gisa öt évvel azelőtt nyomtatásban megjelent melodrámazenéjét játszották, így valószínűleg ő volt az első női filmzeneszerző.

A Széchenyi család tagjainak több zeneszerző ajánlott műveket, ami hangszerismeretet feltételez. Szinte biztos, hogy a könyvben felsoroltaknál több Széchenyi családtag állt bensőséges kapcsolatban a zenével, hiszen a jó neveléshez – különösen arisztokrata körökben – hozzátartozott a zenei műveltség megszerzése. Viszont többről nem tudhatunk, mint amiről írás maradt fenn.

A szerző a könyvet tudományos igényességgel állította össze, bőséges jegyzetanyaggal, gondosan szerkesztve. A nyomdai munka szinte hibátlan, a reprodukciók is jól sikerültek. Különösen olvasmányos a sok idézet levelekből, sajtóból, amelyekből képet alkothatunk a kor légköréről, zenéhez való viszonyáról. Névmutató, leszármazási tábla és 187 fotó egészíti ki a kötetet, utóbbi forrásjegyzékkel. Egy CD is található a hátsó borító belső oldalához rögzítve, amelyen a Széchenyi családtagok összes zongoraműve szerepel, amik a felvétel időpontjáig ismertek és hozzáférhetők voltak.

Tanulságos, amit az egyik német kritikus emelt ki, hogy ebből a könyvből vált számára nyilvánvalóvá, mekkora volt a zene jelentősége és népszerűsége a korabeli Magyarországon. A Bajor Rádió műsorszerkesztője pedig, aki a könyv alapján egy tíz adásból álló műsorsorozatot készített, megállapította, hogy a felfedezett zeneművek „egy kis szenzáció”-nak számítanak.

Igényes és olvasmányos kortörténeti munkát tarthat kezében a szerencsés olvasó, amelyet remélhetőleg hamarosan magyar nyelven is olvashatunk.

Amalia Socci

Bécs: Európa kulturális központja a XIX. század végén és a XX. század elején

■ „Gondolatok ütközőpontja, a kultúra, a tudomány és politika olvasztótégelye az I. világháború előtt, Freud és a pszichoanalízis; ez volt Bécs. Világvárosi nyüzsgés, kávéházak, akadémiák, színházak, egyetemes kisugárzású személyiségek. Mesterek és tanítványok, egymásba érő és egymást átfedő tudásrétegek. Az irodalmi, művészi és politikai avantgárd; akkor mindez együtt volt ott...” Így kezdi internetes tanulmányát 2018. május 18-án Amalia Socci, a neves argentin pszichológia-professzorasszony, az I. világháború befejezésének századik évfordulója előtt fél évvel.

A bécsi századvég-századelő kulturális érzületének jellemzésére Rodin 1902-es látogatását idézi fel, bizonyos Berta Zuckerkandl műkritikus beszámolója alapján: „Klimt és Rodin két, feltűnően szép hölgy mellett foglalt helyet, Rodin megittasultan legeltette rajtuk a tekintetét [...] Alfred Grünfeld, aki korábban I. Vilmos császár udvari pianistája volt, leült a nagy szalon zongorájához. Ekkor Klimt odament hozzá, és halkán azt mondta: »Kérem, játsszon nekünk va-

**Gustav Klimt:
Beethoven-
fríz, 1902
(részlet)**



lami Schubertet», Grünfeld pedig, szivarral a szájában, éteri melódiákba fogott, melyek ott lebegtek a társaság fölött, a szivarfüsttel keveredve. Rodin Klimthez hajolt, és azt mondta: »Sosem éreztem még ilyen légkört: itt van Beethoven az ön tragikusan nagyszerű freskóján, itt van az ön felejthetetlen, katedrálisokba illő kiállítása, és most itt ez a hely, ezek a hölgyek, ez a zene [...] és minden valami boldog, gyermeki öröm közepette [...] Megmondaná, honnan jön mindez? « Mire Klimt egyetlen szóval válaszolt: »Austriából!«



Egon Schiele:
Önarckép
(részlet), 1914



Egon Schiele:
Önarckép fekete
edénnyel
1911

De milyen volt Bécs Klimt szemével nézve? 1896-ban, még főiskolásként megbízzák az új Burgtheatert díszítő faliképek elkészítésével. Öccsével, Ernsttel és egyik növendéktársával Franz Matschsal a színház utolsó előadását választották a képek témájául, s az eredmény meghökkentő lett: a színészek

helyett a nézők jelentek meg rajtuk. Amalia Socci e körülményből arra a következtetésre jut, hogy a Bécs igazi drámája nem a színpadokon, hanem a fejekben zajlott. Valamiféle befelé fordulás jellemezte a kor emberét, amint Klimt későbbi művészetét és a kortárs irodalmat is, elsősorban Arthur Schnitzler, Karl Kraus és Hugo von Hofmannsthal munkáit. Új módszert is találtak e „tünet” kifejezésére: a belső monológot, amelyet Schnitzler – többek között – a *Leutnant Gustl* (*Gusztli hadnagy*, 1900) és a *Fräulein Else* (*Elza kisasszony*, 1924) című novellájában alkalmazott sikerrel.

Az argentin pszichológusasszony különleges jelentőséget tulajdonít Sigmund Freud hatásának a kor művészeire. Amikor 1902-ben Freud megkapja első hivatalos elismerését a pszichoanalízis megalkotásáért (kinevezik egyetemi tanárnak), Klimt megfesti *Beethoven-frízét*, Freud pedig ezt írja a mesterről: „... Thészeusz és Minotauros harca a fiak generációjának lázadása az apáké ellen. Klimt képén azonban nemcsak az apa jelenik meg a bika képében, hanem az anya is, aki hatalmasan, védelmezően egészíti ki az Ödipusz-háromszöget.”

A Freud elméletében központi szerepet játszó szexualitást – Socci szerint – legmarkánsabban és legkegyetlenebbül Egon Schiele képei jelenítik meg. Az érzékiségben kifejeződő érzelmi feszültség a Klimt-tanítvány Schielénél már mint rögeszmés erotika jelenik meg, a szorongató magány tematikájával együtt. A cikk szerzője azt is feltételezi, hogy Freud *A nárcizmus bevezetése* (*Zur Einführung des Narzißmus*) című, későbbi (1914) dolgozatát írva elsősorban Schielére gondolt. A művész számos önarcképet festett, amelyeken a személyiség felosztható tárgyként tapasztalja meg magát. „Extravagáns, patetikus gesztusai a személyiség egységének felbomlását mutatják, azt a feszültséget, amely a valós én és a képen elidegenedett én között keletkezik. Schiele képei az elszemélytelenedés tanúsítványai” – írja a szerző.

A századelő légkörét meghatározó művészek között Socci – egyebek mellett – kitér még Oscar Kokoschkára, aki literátorként és képzőművészként egyaránt fontos szerepet játszott Bécsben 1910-ig, amikor is az őt ért kritikák miatt Berlinbe költözött. Indulásakor Mahler, Klimt és Freud volt rá sorsdöntő hatással; 1908-ban megjelent első verseskötetében (*Die traumenden Knaben*, Álmodó fiúk) a szecesszió vezéralakjait idézte meg. Ugyanebben az évben készített egy sor plakátot és képeslapot, amelyek kemény expresszivitását a bécsi közönség arculcapásnak tekintette. Ugyanígy fogadták Kokoschka színpadi művét, a *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Gyilkos, az asszonyok reménysége, 1910) című alkotást, amely voltaképpen operalibrettó, s mint ilyen, az expresszionizmus egyik első színpadi megjelenése. Fontos mérföldkő volt Kokoschka pályáján az építész-mecénással

Adolf Looszal és az író Herwarth Waldennel kötött barátsága; ez utóbbi révén került kapcsolatba a *Der Sturm*-mal, az expresszionisták folyóiratával. Már berlini éveire esik viharos kapcsolata (1912–1915) Alma Mahlerrel, amelyből a zeneszerző özvegye rohanást menekült. Szenvedélyes viszonyuk lenyomata ott van a festő számos vásznán, például a szerelmi szenvedély örvényét ábrázoló *Szélményasszony*-án.

Amalia Socci a nyughatatlan, dekadens, lázadó, különféle izmusokba torkolló bécsi művészetet, művészeket és tudós értelmiségieket (Freuddal a középpontban) egyként annak a társadalmi-történelmi kataklizmának a szereplőiként (részint előidézőiként, részint áldozataiként) látja, amely folyamat az Osztrák–Magyar Monarchia, illetve Ferenc József végnapjaihoz és az I. világháború tragédiájához vezetett.

Cs. Cs.

Oskar Kokoschka: Szélményasszony, 1914



JEGYZETEK

- 1 <http://www.elsigma.com/historia-viva/contexto-cultural-de-la-europa-y-la-viena-de-fines-del-siglo-xix-y-comienzos-del-xx/13415>. A tanulmány forrása nyomtatásban: SOCCI, Amalia: *Humano, nada más que humano. La transferencia en la vida y obra de Freud*. Buenos Aires, Editorial Letra Viva, 2017.
- 2 Klimt, Esterházy Miklós megbízásából, a magyarországi tatai kastély dekorációját is elkészítette, amit Antwerpeni Nagydíjjal jutalmaztak. Ahogy a bécsi képekre, úgy Klimt a tataira is ráfestette a korabeli közönséget. Festménye ugyan „elkallódott” a második világháború után, de fennmaradt róla egy fekete-fehér fotográfia a két világháború közti időszakból. Az elveszett festményt később a bécsi Collegium Hungaricum reprodukáltatta a tatai múzeumban őrzött archív fotográfia alapján. (A szerk.)

Uwe M. Schneede Az avantgárd művészei és a háború*

■ Közvetlenül az I. világháború előtt az európai avantgárd művészet virágkorát élte. A korszak mestereit nevezzük manapság „Klasszikus Modernek”-nek. Németországban *A Híd* (*Die Brücke*) és a *Kék Lovas* (*Der Blaue Reiter*) művészei emelkedtek ki, Olaszországban a futuristák, Angliában a vorticisták, Franciaországban a kubisták, Oroszországban pedig Kazimir Malevics és Natalia Goncsarova körüli avantgárdisták jelentek meg, változó neveikkel. Noha az új művészetet, ha nyilvánosság elé került, mindig támadták, a művészek közösen rendezett kiállításokkal, elkötelezett gyűjtők és eltökélt műkereskedők segítségével mégis érvényesültek.

Mindenhol művészi újítások születtek, különösen a művészi eszközök használatában. Ami a műtermekben készült a realizmus és az absztrakció között annyira sokszínű volt, mint még soha. A Münchenben élő Vaszilij Kandinszkij így írt a jelenségről: „Csodálatosan jó, hogy most annyi változatos hang szól. Ezek együtt alkotják a XX. század szimfóniáját”.

Amikor 1914 augusztusában kitört az I. világháború, minden összeomlott. A művészeknek, vagy kényszerből, vagy saját elhatározásból, a frontra kellett menniük, nemzetközi kapcsolataik megszakadtak.

Az 1914 előtti *Der Blaue Reiter* vezető művészcsoportjának sorsáról köteteket lehet mesélni. A háborúról alkotott eltérő véleményük miatt Franz Marc és Kandinszkij, valamint Marc és Paul Klee is szembekerült egymással. A háború kezdetén az orosz Kandinszkijnek, Jawlenskynek és Marianne von Werefkinnek „ellenséges külföldiként” el kellett hagynia Németországot, így a csoport gyakorlatilag feloszlott, vándorkiállításokat sem rendeztek többé. Hugo Ball költő Kandinszkijnek tett ígéretéről, miszerint megvalósítja a müncheni Gesamtkunstwerk-ről (összművészet-ről) szőtt álmát, már szó sem lehetett. A müncheniek közeli barátja, a francia Delaunay hivatalosan is ellenség lett. 1914 szeptemberében August

Macke, 1916 márciusában Franz Marc esett a harcok áldozatául.

A művészek, akik harcoltak a háborúban, és azok is, akik ott-hon maradtak, elszigetelődtek barátaiktól, a művészeti társaságoktól, a nyilvánosságtól. Juan Gris így számolt be 1914. október 30-án a műkereskedő Daniel-Henry Kahnweilernek, akinek németként menekülnie kellett Franciaországból: „Matisse azt írja Párizsból, hogy Derain a fronton van, Vlaminck Le Havre-ban katonai festő lett, Gleizes megsebesült, Segonzac szintén. De La Fresnay, aki önkéntesként vonult be, betegen fekszik egy hadikórházban. Von Braque-ról, aki leginkább érdekel, hírem sincs.” Marcel Duchamp 1915-ben így emlékezik New Yorkból: „Párizs, akár egy elhagyatott lakóház. A fények kialudtak. A barátok elmentek a frontra. Vagy már meg is ölték őket. Az avantgárd eltűnt. Az avantgárdnak vége?”

Két nagy, világrengető, a világot gyökeresen megváltoztató háború után az 1914. augusztusi háborús lelkesedést ma már alig értjük, hitetlenkedve állunk a németek és franciák, németek és angolok közötti ellenségeskedés, kölcsönös gyűlölködés jelensége előtt. Ami a művészeket és az értelmiséget illeti, az akkor keletkezett leveleik és naplói olvasásakor az a benyomásunk, hogy semmilyen elképzelésük nem volt a valóságos, különösen nem a modern, gépesített háborúról. Az I. világháború előtti utolsó háborút nagyon régen vívták. Mindenki mélyreható változást akart, elszakadást mindattól, amit akkor „materializmusnak” neveztek; az emberek vágytak valamilyen, nem igazán körvonalazott „szellemi”, azaz kulturális létre. A háborúban metaforikus, természeti megújulás lehetőségét látták, amelyben „a gondolkodó ember megszabadulhat a ragálytól, a részben érzéketlen, részben romlott társadalomtól” – Peter Paret művészettörténész megfogalmazása szerint.

Franz Marc mindenki másnál lelkesebben vetette bele magát a háborúba. Jelszava a „megtisztulás” volt: „A megtisztuláshoz folyóia kell a háborúnak... és a beteg vérenek is.” Szerinte a régi világ hazug, képmutató, hiú, pedáns, a háború pedig „akaratlagos áldozat”. Amikor Metz közeléből, 1914 októberében Marc azt írta Kandinszkijnek, hogy a háborúban „kegyetlen, de gyógyító átmenetet látok céljainkhoz”, amely átmenet „megtisztítja és cselekvőképessé teszi Európát”, Kandinszkij – akinek addigra már Svájcba kellett menekülnie – röviden, teljes értetlenséggel válaszolt: „Azt hittem, hogy a jövő másképpen tisztul. Az ilyen megtisztulás ára rettenetes.” Már két évvel korábban, amikor egy lehetséges háborúról beszéltek, Kandinszkij, meglehetősen valóságérzéssel, ezt írta egy Marcnak küldött levelében: „A szörnyű lehetőségek végeláthatatlanokká válhatnak, és a pizkos következmények – a hullahegyek – hosszú időn át elárasztják bűzükkel az egész világot”. A két barát teljesen ellentétesen vélekedett a háborúról. Paul Klee – aki korábban szintén jóban volt Marccal – akkorra már szkeptikussá vált vele szemben, Marc megrögzött militáns álláspontját szinte már gyűlölte.

A háború dicsőítése gyakran azonban nem a művészek hazafias hitvallása volt, inkább az avantgárd alapvetően antiburzsoá álláspontja, mint Oroszországban, Németországban, Olaszországban és Ausztriában is. A háború a régi rendszerek megsemmisítését és a polgári világ avított kultúrájának meghaladását ígerte. De a célok, modellek vagy utópiák nem voltak világosak, egyértelműek. Max Beckmann szerint talán csak a kívánság létezett, hogy a „mai, meglehetősen demoralizált kultúrát az ösztönök és valamiféle hajtóerő ismét egy közös akaratba terelje”, a különböző és homályos törekvéseket egy jobb világ érdekében célzottan és tudatosan az ész és az erkölcs értelmében összpontosítsák.

A háborúval szembeni várakozások igen eltérőek voltak. Három, ellentétes magatartást idézhetünk. A német Lovis Corinth úgy gondolta, hogy a „Kubista festészetet és a hottentotta naivitást a művészetben (azaz annak francia eredetét) a hadüzenet »lángolóan« elsöpörte, s most megmutatják a világnak, hogy a »német művészet halad az élen«. Elég volt festészetünk utolsó szakaszában a gall-szláv majmolásból.” Hasonló nacionalista hangok – az olaszokat kivéve – ritkábban fordultak elő a művészek körében. Másfelől Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck vagy Oskar Schlemmer attól tartott, hogy majd gyávának tartják, s szinte ugyanazokkal a közhelyekkel érveltek amellett, hogy önkéntesnek kell jelentkezni, „mert örök szégyenünk marad, ha otthon ülünk” (Oskar Kokoschka). Max Beckmann és Otto Dix egész más álláspontot képviselt: ők a háborúban az élet különleges tapasztalatait keresték, hogy azokból valósíthassák meg a valós élményekkel teli művészetet.

Ebben az időben a művészek megnyilvánulásaiban sokkal gyakoribb a feloldhatatlan kettőség, mint a mélyreható nacionalizmus vagy a hazafiasság. Bár Max Beckmann önként jelentkezett a frontra, de lőni már nem akart. Az oroszokra azért, mert Dosztojevszkijt lelki barátjának tartotta, a franciákra pedig azért, mert oly sokat tanult tőlük. Marc ezzel szemben szenvedélyesen harcolt a francia katonák ellen, de a francia kultúrát, melyet oly nagyra becsült, semmiképp sem akarta megsemmisíteni. Újra és újra ismétlődik az – a humanitással semmiképpen sem összeegyeztethető – művészi attitűd, amely szerint emberek ölni szabad, a művészet, a kultúra, a „szellem” viszont érinthetetlen és mindennek felett áll.

A háború gondolatához, igenléséhez az avantgárd művészei közül a Marinetti vezette olasz futuristák álltak legközelebb. Az 1909-ben megfogalmazott futurista kiáltvány a veszélyt, a vakmerőséget, a dinamizmust, a támadást, az agresszió minden formáját dicsőítette. „Szépség csak a harcban létezik.” A burzsoázia provokálása céljából sok volt kiáltványukban a retorikai túlzás, de a háborúról szóló bölcsességei politikailag hatásosak voltak: „Dicsőíteni akarjuk a háborút, a világ megtisztulásának egyetlen lehetőségét, a militarizmust, a hazafiasságot, az anar-

chisták megsemmisítését, a nők megvetését és a szép elveket, melyekért érdemes meghalni.”

A futurista akcionizmus és vitalizmus egyenesen vezetett a háborúhoz. Marinetti 1915-ös, *Háború, a világ egyetlen higiénája* című röpiratában ez olvasható: „Itália futurista költői, festői, szobrászai és zenészei! Míg tart a háború, ne írjatok verseket, tegyétek félre az ecsetet, a vésőt és hagyjátok ott a zenekart! A zseni vörös szabadsága megkezdődött! Semmit nem csodálhatunk ma annyira, mint a lövedékek szörnyű szimfóniáját és az őrült szobrokat, melyeket ihletett tüzéségünk formál az ellenség tömegéből.” A tulajdonképpen, tökéletes művész tehát a tüzéség lett, a hullahegyek csodálatra méltó szobrokká váltak...

Semmi esetre sem igaz azonban, hogy a művészek 1914-ben feltétlen nélkül és egységesen lelkesedtek volna a háborúért. Franciaországban André Breton, a szurrealisták majdani vezére a hadüzenet napján megvetését fejezte ki a nevetséges háborús lelkesedéssel és az infantilis sovíniszta nyilatkozatokkal szemben. Hollandiában Theo van Doesburg, Marckal és másokkal ellentétben, nem remélte a háborútól, hogy materializmusával legyőzi a „szellemet”, hanem éppen ellenkezőleg: valójában attól tartott, hogy a háború a „mocskos, képmutató világ” győzelmét jelenti a „szellemi, nemes világgal” szemben.

Sok művész, mint Robert Delaunay, Wilhelm Lehmbruck, Hans Arp vagy Marcel Duchamp külföldre menekült a háború elől. Max Ernst ezt jegyezte föl: „1914. augusztus. A nagy disznóság. Barátaink közül senki sem siet, hogy feláldozza életét Istennek, királynak és országának. Arp (elzárkózva) Párizsba menekül.” Különösen lenyűgöző Wilhelm Lehmbruck visszaemlékezése. „Amikor 1914. július végén néhány hetet Kölnben töltöttem, és a székesegyház óriási harangjai a háború fenyegető veszélyét hirdették – végül is a Dóm császári harangjai –, majd a sarkon túl a tüzerek masíroztak friss, zöld tölgylevelekkel a sisakjukon, záporozott rájuk a gyönyörű asszonyok és lányok virágosöje, és a katonák háborús dalokat énekeltek, az *Es braust ein Rufot* vagy a *Deutschland, Deutschland über alle!* Én egy bájos fogadó erkélyéről bénultan néztem a Kaiserstaßéra. Egyszer csak látom, látni vélem, amint a háborútól lelkes fejek ezrei halottak koponyáivá lesznek. Vigyorgó koponyák! Nyitott szájjal és két, fekete lyukkal a férges felzabálta orruk mellett. Igen, ezt láttam...”

1915 után a háborút támogatók többsége már másképp gondolkodott, mint egy évvel korábban. Helyzetük komolyan megváltozott. Sok művész súlyosan megsebesült, mások, mint például Beckmann és Ernst Ludwig Kirchner, összeomlottak; August Macke, Albert Weisgerber a németek oldalán, Henri Gaudier-Brzeska a francia oldalon halt meg. A háború öldökléseit követő általános és hosszan tartó sokkot a fronton vagy azután valamennyien tapasztalták. Amit Oskar Schlemmer feljegyzett, szinte minden művészre igaz: „Én már nem vagyok az

a fickó, aki augusztusban önként jelentkezett. Fizikailag sem, és különösen nem lelkileg”.

A fronton és mögötte szétszóródott „ecset nélküli festők” (ahogyan Paul Klee nevezte őket) kis, mozgó formátumokra és egyszerű technikára – amilyen például a postai levelezőlap – voltak utalva. Minden korlátozás és katonai feladat ellenére sokrétűen használták ezeket. „Munkáim – mondta Otto Dix – szinte megfojtanak, nem tudom, mi legyen velük.” Csak néhány példát említve: Fernand Léger és Otto Dix elsősorban a szörnyűséges történetekre és a rombolásra reagált, míg Beckmann, Erich Heckel és az orosz Ossip Zadkine az áldozatok szenvedéseit ábrázolta, Ludwig Meidner és az osztrák Egon Schiele az idegenekkel való találkozásait ábrázolta, Félix Vallotton témáit a sivár, elpusztított természet adta. A megszokott képi gyakorlatokkal ellentétben az alkotásokat az új tapasztalatok egyénileg változtatják, és erősen a valóság felé irányulnak.

Az I. világháborúban aztán valami egészen meglepő és váratlan fordulat következett: a radikalizálódás. Sok művész a háború nyomása alatt megújította művészetét. Grosz éles tollal, könnyörtelenül követelte és gyakorolta: „Brutalitást! Érthetőséget/Egyértelműséget, ami fáj.” Klee színes, költőien átítatott, részben absztrakt, mindenesetre alapvetően kísérleti alkotásokon dolgozott. Beckmann feladta historizáló festészetét, hogy a legegyszerűbb képi eszközökkel új utakra merészkedjen. Olyan, mintha szélsőséges helyzetük, amiben valamennyien szenvedtek még az után is, hogy visszatértek műtermeikbe, érzékenyebbé tette volna őket a valósággal szemben, megnövelte volna merészségüket, képi technikáikat pontosabbá tette volna.

A háború közepén, ellenforradalmi programjával váratlanul megjelent a Dada. 1916 februárjától, Zürichből rázták fel a nyilvánosságot. Festők és írók menekültek háborús szülőföldjükről a semleges Svájcba. „Az 1914-es világháború gyilkosságaitól undorodva – írta Hans Arp – Zürichben átadtuk magunkat a szépművészeteknek. Amíg a távolban mennydörgés, lövöldözés folyt, mi teljes erőnkkel énekeltünk, festettünk, ragasztottunk, írtunk. Az elementáris művészetet kerestük, amely meggyógyít a jelen örületéből, új rendet terem, amely egyensúlyban hozza az eget és a poklot.” A művészek minden ellen harcoltak, a háború, a burzsoázia és nem utolsósorban a polgári művészet ellen.

JEGYZETEK

- * Uwe M. Schneede német művészettörténész; 1991 és 2006 között a Hamburgi Műcsarnok igazgatója. A bonni Bundeskunsthalléban 1914. *Die Avantgarden im Kampf* (1914 – az avantgárdok háborúban) címmel, 2013-ban megrendezett kiállítás kurátora volt. Az itt ismertetett tanulmány forrása: <http://www.goethe.de/ges/prj/nzv/par/de12354686.htm>

Megan Brandow-Faller A bécsi szecesszió múzsái – új meg- világításban

■ „A századfordulós Bécs modernista művészei előszeretettel magasztalták a nőiség ihlető hatalmát. Tény, hogy a bécsi modernnek 1890-től 1910-ig született egyéni vagy csoportos művészi és irodalmi teljesítményét jó ideje a múzsák és a spiritualitás kreatív ösztönző erejének szokás tulajdonítani. Ezek ihlető modelljei – melyek az alkotásokban hol a végzet asszonya, hol a törékeny nő, hol a női bölcsesség mintáiként öltöttek testet – kétségkívül kulcsszerepet játszottak a bécsi művészek irodalmi, művészi és építészeti csúcsteljesítményeinek látványos kibontakozásában” – kezdi hosszú tanul-

Emilia Louise
Flöge



mányát¹ Megan Brandow-Faller, a Georgetown University történész kutatója.

Állítását mindjárt két idézettel támasztja alá: „Mi [férfiak] olyannak szeretnénk a nőt, akár egy magashegyi erdőt, amely fölemel és megszabadít lelki rabszolgaságunk béklyói alól; a nő legyen varázserejű, rendkívüli lény, afféle tündér, aki az útját nem lelő, téveteg vándort gyöngéden kézen fogja, hogy önnön léte legmagasabb csúcsai felé vezesse.” (Peter Altenberg) „A női érzékiség a legfőbb forrásunk, amely a férfi alkotószellemét megújítani képes.” (Karl Kraus)

Ám azzal – állítja a szerző –, „hogy a bécsi modernizmus a halhatatlanságba emelte »az örök nő«-t és méltatlanul mellőzte a női alkotók munkásságát, a férfi-múzsza alakja egészen eltűnt a századfordulós Bécs történeti tablójáról. Mintha bizony e korszak művészete nem lett volna egyúttal – Kraus fordulatával éve – az »őseredeti férfiasság manifesztációja« is, amely a női alkotók művészi önkifejezését táplálta”.

„Esettanulmány”-nak minősített írásában Brandow-Faller három művészpár – Gustav Klimt és Emilie Flöge, Adolf és Lina Loos, továbbá Gustav és Alma Mahler kapcsolatában – a művész-múzsza paradigma hagyományos gender szempontú vizsgálatát kínálja. „Nézetem szerint a múlt század eleji Bécs e három ünnepest műzsája nem csupán hasonló ösztönzésre talált férfi partnereiben, hanem magát a nőiség egykori kánonját – mely alakjaikat oly tündöklő és elérhetetlen ideálként eszményítette – is hatékonyan használta fel annak érdekében, hogy női alkotóként a művészetek tere-
numán saját jogú pozíciójukat kívívják. [...] Ami azt illeti, a bécsi modernisták művein nemegyszer férfiak is feltűnnek múzsaként, mint olyan lények, akik a teremtetést, alkotást kezdeményezik, pártolják, irodalmi vagy művészeti vállalkozások létrejöttét segítik. Miközben művész és múzsza a konvenció szerint egyértelmű nemi szereposztást jelöl ki – melyben a művész mindenkor férfi, a múzsza női szerep –, e három művészpár írásai és levelezése arra vall, hogy Emilie, Lina és Alma művészi pályáját partnereik részben ösztönözték és pártolták, de (a múzsaszerep különös ellentétpárjaként) olykor bizony negatívan befolyásolták is. Így a három művészpár nemi szereposztása nemritkán éles kontrasztként tárja eléink a modernisták »intim« és »nyilvános« szféráját is. Sajátos párkapcsolataikkal a szokványos múzsaszerepnek éppen az ellenkezőjére kínálnak példát.” Arra, hogy a művész- és múzsaszerep határai a korábban feltételezettnél jóval képlékenyebbek, szerepeik felcserélhetők voltak. Bécs három ünnepest női műzsája a maga sajátos formájú művészi önmegvalósítását éppen azáltal tudta elérni, hogy a kor szokványos nemi szerepelvárásait sorra kikezdte.

Mint a *fin-de-siècle* idején szerte Európában, a bécsi modernnek is az arisztotelészi eszményekre alapozták férfias-

ság- és nőiségképzeteiket – állítja a tanulmány szerzője. A hagyományos szemlélet jegyében bizonyos értékek, így az aktivitás, a testi erő és az alkotókészség eleve nyilvánosan gyakorolt, elismert férfierényeknek számítottak, míg mások, – mint a szépség, a leleményesség vagy a szolid társasági viselkedés – inkább kívánatos női attribútumok voltak. Férfi és nő egymást kiegészítve így, együtt alkotott egészet. Ha viszont a bécsi aranyifjak kifinomultan nőies önstilizációjára gondolunk, látható – folytatja okfejtését a szerző –, hogy a valóság nemigen tükrözte e merev és szokványos, férfi-nő ideált. Az olyan esztéták írásai, mint Hugo von Hofmannsthal, a szépség, kecsesség és érzékiség számos, hagyományosan nőiesnek tartott stílusjegyet hordozzák, ahogy az egykori bécsi tárcáírók kifinomultan választékos szövegei is. Ez részint a bécsi barokk és az ellenreformáció stílusöröksége, továbbbővítő sajátos tradíciója is lehet, az érzelmesség, a teatralitás, a gazdag díszítettség, a bágyadt szépségkultusz és a pompakedvelés világa. Márpedig ezek a hajlamok és tulajdonságok a hagyományos nemielvárás-katalógus szerint tipikusan női jegyeknek számítottak. „Lehetséges volna, hogy a bécsi érzékiség rafinált meglegházi növénye idővel netán túlságosan is elnőiesedett és szembement a modernitás puritán, igazságkereső attitűdjével?” – teszi föl a kérdést Brandow-Faller.

Az 1900-as évek eleji Bécs néhány markáns alakja – így Theodor Herzl, Adolf Loos vagy Karl Kraus – a fenti kérdésre határozott igennel felelt, hátat fordítva a feministának tartott, kifinomult esztétizmusnak, amely szerintük a bécsi kultúrát eluralta. Kraus és Loos hevesen bírálta a nyelvi és építészeti díszítmények elburjánzását, és kiállt az – úgymond – romlatlan, egyszerű formák használatért, azon törekvés jegyében, hogy Bécset megtisztítsák a dekadens, elnőiesedett kultúrszeméttől.

Hasonló ellenreakció tanúi lehetünk Theodor Herzl esetében is, aki finom modorú, értelmiségi dandyből váltott át a „Sion Királya” populista népzvezér szerepére a Cionista Kongresszus pódiumán, azaz kihívóan demonstrálta önnön maskulin identitását, egyben elítélve a nőies, előkelősködő önstilizálás divatját. Mint azt Michael Burri nemrég kimutatta, a cionista mozgalom atyját a gáláns lovag parsifali eszménye messzire ragadta a férfiaság kimondottan agresszív válfaja felé, melyben immár nyoma se volt a hajdani kifinomult „Herr Doktor Herzl”-nek. Valójában önnön testi gyöngeségérzetével küszködve, bajtársias férfiközösséget keresve, Herzl egész pályáját a maskulin bizalom és elfogadottság vágya sodorta a lelkes asszimilánstól a cionista népzvezérségig. Mégis, azt lehet mondani, ilyenformán valóra váltotta a modernitás egy sajátos vízióját: a modern férfit, aki nőies identitáskellékeitől megszabadulva újra fölfedezte önmagát.

Emilie Flöge, Lina Loos és Alma Mahler annak ellenére vált művésszé, hogy Bécsben az 1900-as évek elején heves vita folyt a „nőiség”, a „művész” és az „alkotó szellem” mibenlétéről. A korszak e feszítő szemléleti ellentmondásait végül mindhárom nő a maga javára tudta fordítani. Először is: Gustav Klimt, cáfolva Friedell felfogását – miszerint a nő csak alkalmi ajzószer a férfi művész szellemi anyagcseréjéhez –, fordított szerepben szolgált ihlető forrásul Emilie Flöge mérészen reformista divattervezői karrieréhez. Továbbá: a konvencionális múzaszerep ellenpéldájaként Lina Loos irodalmi karrieréhez éppen férje, Adolf Loos zsarnoki viselkedése – és Linát elérhetetlen ideálnak fetisizáló önkénye – szolgált negatív inspirációként. Nem véletlen, hogy az író művei erősen bíralták a polgári házasság intézményét s vele a nők nemi és hivatásbeli szerepének társadalmi előítéleteit. Végül Alma Mahler, élvezve a nőiség azon eszményítését, melyet Mayreder olyannyira elítélt, a múzsa szerepét annyira magas – mondhatni: művészi – fokra emelte, hogy azzal kiérdemelte az „alkotók alkotója” címet, művész élettársai céltudatosan aktív, sőt, már-már erőszakos kreatív ösztönzőjeként.



Lina Loos

A női művészek bája, leleménye és önstilizáló készsége végül alkalmas eszköznek bizonyult arra, hogy az alkotó-művészet számos ágában elismertesse a nők helyét, amely immáron messze túlterjedt a szalonok privát szféráján. A nemiszerep-elvárások s a nyilvános és a magánszféra határai így mind jobban alakíthatónak és átjárhatónak bizonyultak a bécsi modernnek művelt asszonyai számára.

A bécsi modernnek körében, mint láttuk, a nemiszerep-felfogás, az alkotószellem és maga a modernség értelmezése is igen nagy változatosságot mutatott. Az „esettanulmány”-ban vizsgált mindhárom nő jelentős művészpályát futott be – avantgárd divattervezőként, színésznőként, íróként és egyben művész élettársaik múzsájaként –, javarészt sikerrel fordítva kortársaik ellentmondásos megítélését a maguk javára. Miközben a konvencionális kánon képviselői méltán emelik ki e múzsák ösztönző szerepének fontosságát a bécsi modernnek alkotói teljesítményeiben, ugyanők jórészt figyelmen kívül hagyják, hogy a hagyományos női szerepek

maguk is milyen élénkítőn hatottak a művészszalonok világára és az interaktív művész-múzsza kapcsolat kialakulására. A múlt század eleji Bécsben már férfiak is szolgáltak ihlető modellként női alkotók számára. A művészettörténeti kánon e női művészek értékes hozzájárulását a bécsi modernizmushoz voltaképp csak napjainkban kezdi felfedezni. Ám a női művészek kevésbé fontos eseti elismerésén túl lényegibb az a kérdés, hogy vajon miként ítélik meg magát a „modernizmust” a nemi szerepekhez vagy a női egyenjogúsághoz képest. A Schorske utáni diskurzus hajlamos a bécsi modernizmust és az ausztriai nőmozgalmat egymástól elszigeteltnek tekinteni. E felfogás szerint a szecesszió jelszavának: „Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit” nem sok köze látszik lenni Mayreder és Weininger teóriáihoz, ahogy a bécsi modernnek elegáns szalonvilága is legfeljebb távoli visszhangja volt az egykori feministák eltökélt keresztes hadjáratának.

Mégis – vonja le a következtetést a tanulmány írója –, a kortárs nők művészetben elfoglalt helyének és hatókörének behatóbb vizsgálata azt sugallja, hogy e két jelenség egykor közelebb állt egymáshoz, mint azt eddig feltételeztük. Az afféle múzsák, mint Emilie Flöge, Lina Loos vagy Alma Mahler olyan markánsan egyedi emancipációs törekvést testesítettek meg, amely nem sok teret engedett a hagyományos nemiszerep-elvárások torzító hatásainak. E találékony asszonyok ugyanis használták ki a maguk javára a bécsi modernnek nőkről alkotott nézeteinek – s a női művészet iránti rémülettel vegyes rajongásának – ellentmondásait, hogy a maszkulin műtermek és a komor kiállítócsarnokok ajtaját minél tágabbra nyissák. Ők a bécsi modernnek ünnevelt múzsái, akik „gyöngéden vezették férfi társaikat önnön művészi csúcsaik felé”. Talán ideje lenne saját jogukon őket is művészeknek tekinteni végre.

Cs. Cs.

Alma Mahler



JEGYZETEK

1 <https://www.amazon.com/WOMAN-ARTIST.../dp/B008OM1OTW>



Ancora una volta, ma altrimenti

REZÜMÉK

N. Pál József

Száz éve már...

■ A szerző úgy véli, hogy Ady Endre a legdöbbenetesebb alakja az emberről és a nemzetről való gondolkodás történetének. Költészete korának minden művészi, eszmei, gondolati jelenségét ellentmondásaiban ötvözte, de harmóniavágyát, a szintézis reményét soha nem adta fel. „Forradalmár” volt – nem csupán a nyelv, a költészet, a társadalom forradalmára, hanem az Életé is. Ady a lét minden területén „mást akar, mint ami most van”, és ebből élete utolsó öntudatos pillanatáig sem engedett.

Kiss Eszter Veronika

Operaélet a dualizmus korában

■ Az Operaház megnyitása óta az egymással ellentétes politikai és társadalmi érdekek és értékítéletek kereszttüzében áll. A szerző kordokumentumok alapján azt bizonyítja, hogy a dalszínház fennállásának első évtizedei főképp a magyar kulturális élet gyermekbetegségeiről tanúskodnak: a megfelelő művészképzés és az operába járás hagyományának hiányáról, valamint a politikai komisszárok dilettantizmusáról. Az Operaház rögvést a korabeli sajtó céltáblájává vált, elsősorban művészetpolitikai döntései és pénzügyi problémái, vagyis a csekély létszámú fizetőképes közönség és az ebből fakadó alacsony bevétel miatt.

Csejtei Dezső – Juhász Anikó

Schopenhauer ázsiója és igazsága

■ Arthur Schopenhauer műveit az Osztrák–Magyar Monarchia országaiban előszeretettel olvasták, és bölcseletét sokan értelmezték a századforduló körüli évtizedekben. Nehéz magyarázatot találni, hogyan gyakorolhatott egyidejűleg meghatározó hatást az európai szellemi életre az optimista, jövőhívő Nietzsche és a mélyen pesszista Schopenhauer. A szerzők elsősorban nem az okok feltárására törekednek, hanem a schopenhaueri üzenet lényegének összefoglalására, remélve, hogy ez közelebb visz a rejtély megoldásához.

Juhász Sándor

Köztulajdonba vett műkincsek, 1919

■ A Magyar Tanácsköztársaság első rendelkezései közé tartozott a magántulajdonban levő muzeális értékű művészeti alkotások kárpótlás nélküli köztulajdonba vétele. A mű-

kincsek államosításának folyamata jól nyomon követhető a levéltári dokumentumok és a korabeli sajtóhírek alapján. Hamar felvetődött a begyűjtött anyag kiállításának gondolata. Az elmúlt száz évben több tárlatot rendeztek a hazai magántulajdonú műtárgyakból, de ezek, gazdagságukat tekintve meg sem közelítették a Tanácsköztársaság idején köztulajdonba vett műkincsek kiállítását.

Magyar Zoltán

A visszavárt Rudolf királyfi

Egy folklórhósszá vált trónörökös történelmi emlékezete

■ Ferenc József és Erzsébet királyné fia, a trónörökös Rudolf (1858–1889) öngyilkossága a Monarchia egészét megrázta. A paraszti szájhagyományban hamarosan az a vélekedés alakult ki, miszerint Rudolf nem halt meg, csak különféle okokból a halálhírét költik, és valahol inkognitóban él. Ezek az epikus-narratív formát öltő elképzelések adták a magját annak a mondanakörnek, amely Rudolfot a magyar néphagyomány egyik utolsó modern alakjává és egyben az utolsó halhatatlan, visszavárt és visszatérő hőisévé avatta.

Szekfü András

Jegyzetek a Monarchia és a film kapcsolatáról

■ A Monarchia felbomlásakor a filmtörténet még a némafilmkorszak éveit élte. Ez kedvezett a terjesztésnek, mert a soknyelvű birodalomban a némafilmek könnyen léphettek át a nyelvi határokat. A szerző arra keres választ, hogy létrejött-e a Monarchiában egységes filmstílus. Végül arra mutat rá: ha tapasztalható is efféle egységesülés, az elsősorban nem a Monarchiához, hanem Nyugat-Európához köthető. A XX. század első két évtizedében egyfajta film-korstílus jött létre, mint sajátos Monarchia-stílus.

Turbucz Péter

Dialógus és kritika mezsgyéi

Alexander Bernát és Jászi Oszkár gondolatai a művészet eredetéről és lényegéről 1898 és 1904 között

■ Alexander Bernát és Jászi Oszkár művészetről alkotott gondolatainak összehasonlítását az is indokoltá teszi, hogy a két tudós csaknem azonos időben szentelt több művet e tárgykörnek. Ezek áttekintése megkönnyíti nézeteik megismerését, valamint megteremtí az esetleges metszéspontok és nézetkülönbségek részletes rekonstrukciójának feltételeit. A tanulmány az 1898 és 1904 közötti időszakban vizsgálja Alexander és Jászi vonatkozó munkáit, és két részprobléma – a művészet eredetére és lényegére vonatkozó szerzői elképzelések – vizsgálatával járul hozzá a téma további kutatásához.

Lukács Zsófia

Füzér dekódolva

Rekonstrukció és a jelenkor

■ Mi az értelme az építészeti rekonstrukciónak? A füzéri vár egy évvel ezelőtti átadása óta a műemlékekkel foglalkozó szakemberek főként az épület teljes kiépítését ítélik meg szélsőségesen. A tanulmány első része azt vázolja, milyen fő kérdéseket vet fel a múlt és a jelen építészetének egymás mellett élése. A második rész arra keres választ: mi a célja az enteriőrrekonstrukciónak? Bemutatható-e hitelesen és milyen szempontok alapján, milyen tervezői hozzáállással az – ismert vagy sejtett – egykori belső berendezés?

Entz Géza

A műemléki gondolat sorsa a XIX. században, Magyarországon

■ A műemlékvédelem a modern európai polgári fejlődés új kulturális jelensége, ezért csak azoknak a történelmi és fogalmi feltételeknek az ismeretében értelmezhető, amelyek e gondolat megjelenéséhez és intézményesüléséhez vezettek. A szerző a XIX. század elejétől a századfordulóig követi nyomon azt a hazai folyamatot, amelynek során a műemlékek védelme közüggé, tehát alapvető állami feladattá válik: kialakulnak jogi és szervezeti keretei, a védendő emlékek szakszerű számbavételétől a magánérdek észszerű korlátozásán keresztül a szakemberképzésig.

Györffy Miklós

Az írás mint gondolati kísérlet

Robert Musilról

■ Robert Musil műszaki és természettudományos pályájának kezdetét a matematika racionalitása és egzaktága motiválta, ahogy később megszülető szépirodalmi műveit is. *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye az Osztrák–Magyar Monarchia monumentális, szatirikus társadalmi és szellemi tablója. A tanulmány arra mutat rá, hogy a régi „tulajdonságok” elvetése és az újak keresése – akár csak gondolati úton – azt feltételezi, hogy a regény főhőse (és az író is) képes önmagát szellemileg újrateremteni. Azonban ez hiteles és új eszmék híján utópiának bizonyul.

Kajtár Mária

A felfedezés öröme

(Leo Perutz, Prága, 1882 – Bad Ischl, 1957)

■ Leo Perutz nevével és műveivel napjaink magyar olvasója 2011-ig nem találkozhatott, pedig a szerző a XIX–XX. század fordulójától 1938-ig az egyik legnépszerűbb osztrák írónak számított. A tanulmány három, újabban ki-

adott Perutz-művet mutat be. *Az Utolsó Ítélet mestere* sokkal több, mint egy szokásos bűnügyi regény; a *Szent Antal tüze* az idő és az emberélet diszkontinuitásának lehetőségét egy különös szerelmi történeten belül értelmezi; az *Éjjel a kőhid alatt* önállóan is olvasható novellák füzére, amelyek végül egységes és egyedi szerkezetű történelmi regénnyé állnak össze.

Keserü Katalin

Autonómiák és összefonódások az Osztrák–Magyar Monarchia képzőművészetében

■ A Monarchia mint politikai régió művészetének története – feltehetőleg kulturális sokfélesége miatt – máig nem feldolgozott. A szerző a XIX. század vége és az 1910-es évek avantgárd mozgalmi közötti időszak képzőművészetének útkeresési kísérleteit tekinti át. A Monarchia földrajzi adottságai egyértelműen csak a Kárpát-medencét határozzák meg régióként, ezért a birodalom képzőművészetben főképp az itteni fővárosok – Prága, Bécs és Zágráb –, valamint a nemzetközi kapcsolatok játszanak meghatározó szerepet. Különösen jó példa erre a Monarchia – történelméből kifolyólag német orientációjú – Csehországnak művészeti élete.

Balogh Csaba

Egy kis polémia

Pulszky Ferenc és a Tragédia ősbemutatója

■ A Nemzeti Színház 1883. szeptember 21-én tartotta Madách *Tragédiájának* ősbemutatóját. Az előadás keltette – ideológiai vádaskodásoktól és személyeskedéstől terhelt – véleményháború a dráma megjelenésekor kirobant vitákat is felelevenítette. A tanulmány arra keres választ, hogy a dualizmus „kultúrpapája”, Pulszky Ferenc, e kiváló és fáradhatatlan tudós miért írta meg a *Tragédia* kritikátörténetének egyik legszerencsétlenebb hangvételű különvéleményét, amely hét évtized múlva a Madáchcsal leszámolni készülő sztálinista irodalompolitika egyik hivatkozási pontjává vált.

Vass Johanna

A művelődés keretei és intézményei a dualizmus korában

■ A kiegyezés utáni magyar kormányok lefektették annak a kulturális intézményrendszernek az alapjait, amely biztosította a korszakban meginduló gazdasági, tudományos fejlődést és szakemberképzést. Hamar megfogalmazódott az erőfeszítések léptékének és forrásainak dilemmája: képes-e az önrendelkezését részben visszanyert nemzet az oktatás és a kultúra különböző szintű intézmé-

nyein keresztül is reprezentálni a nemzet nagyságát és életképességét. A szerző áttekinti a dualizmus kori kultúrászervezés legfontosabb szellemi, anyagi beruházásait és máig érvényes eredményeit.

Kulin Ferenc

Bánffy

■ Bánffy Miklós *Erdélyi történet* című, 1934 és 1940 között megjelent regénytrilógiája a magyar regény történetében egyedülálló vállalkozás: nem a politika világképét esztétizálta, hanem a művész érzékenységgel hatolt be a politikum rejtett szféráiba. Miközben „megszüntette megőrizte” magyar elődei és kortársai eredményeit, a XX. századi regény egyik új műfajának, a dokumentarista regénynek teremtette meg sajátosan magyar változatát. A tanulmány a regény néhány jelképére építő epizódjának felidézésével arra keres választ, mikor, milyen érdekeknek és teóriáknak rendelhető alá a tudós és a művész hitelességének követelménye.

Alexa Károly

Operettmozaik, regényintarzia

■ Kosztolányi Dezső századfordulón játszó regénye, a *Pacsirta* olyan ironizáló elbeszélésnek is tekinthető, amelynek alapeleme az operetre való „rájátszás”, de ez inkább elsíratása a hajdani szépségnek és az emberi viszonyok egykori harmóniájának. A korszak vezető zenei műfaja, az operett sokat elárul arról, hogy a monarchikus létből mi áramlik át a monarchikus tudatba, másrészt a politikai-társadalmi egységesítés ideológiája szempontjából is tanulságokkal szolgál, ugyanis az operett annyira hamis világot ábrázol, hogy mindenhol befogadható, tehát mindenhol érvényes.

ABSTRACTS

N. Pál, József

One Hundred Years Already...

■ The author believes that Endre Ady is a most astonishing personality in the history of thinking about man and nation. While his controversial poetry combined every phenomenon of art and thinking in the era, he would never abandon his desire for harmony, his hope for synthesis. He was a 'revolutionary' not only of language, poetry, and society, but also of life. He was one who would, in all areas of life, 'want things to be different from what they are' – a creed he would never give up until his very last breath.

Kiss, Eszter Veronika

Opera in Budapest during the Austro-Hungarian Monarchy

■ Ever since its opening, the Opera House has been at the crossroads of conflicting political and social interests and values. Based on contemporary sources, the author argues that the first decades in the history of the institution bear witness to shortcomings of a fledgling Hungarian cultural life such as inadequate artistic education, the lack of a tradition of opera-going, and the dilettantism of political commissars. Right from the outset, the Opera House was made the target of contemporary journalists mainly due to its art policy decisions and financial problems, that is, small audiences and the resulting low income.

Csejtei, Dezső – Juhász, Anikó

Schopenhauer's Truth and Appreciation

■ In the decades around the turn of the century, the works of Arthur Schopenhauer were widely read and interpreted in the countries of the Austro-Hungarian Monarchy. It is hard to explain how it was possible for an optimistic, future-minded Nietzsche and a deeply pessimistic Schopenhauer to exert a decisive influence on European intellectual life all at the same time. The authors seek not as much to reveal the causes as to reiterate the essence of Schopenhauer's message in the hope that this will bring us closer to solving the mystery.

Juhász, Sándor

Nationalized Works of Art, 1919

■ The first provisions issued by the Hungarian Soviet Republic included the nationalization, without compensation, of privately owned works of art of museum value.

This process of the nationalization of art treasures is well documented in archival data and in the contemporary press. The idea to exhibit the material thus collected soon arose. Over the past hundred years, several exhibitions have been held of works of art in Hungarian private collections. However, none of those exhibitions would ever come close to the exhibition of art treasures nationalized during the Soviet Republic.

Magyar, Zoltán

Prince Rudolf, Expected to Return

The Historical Memory of a Crown Prince Turned Folklore Hero

■ When the son of Franz Joseph and Queen Elizabeth, Crown Prince Rudolf (1858–1889) committed suicide, the event shocked the Austro-Hungarian Monarchy in its entirety. In rural oral tradition, the belief soon arose that Rudolf had not indeed died: the news of his death was being spread for various reasons while he was living somewhere in incognito. These epic narrative ideas formed the core of legends in which Rudolf became one of the last modern characters in Hungarian folk tradition and, at the same time, the last immortal hero whose return was anticipated.

Szekfü, András

Notes on the Austro-Hungarian Monarchy and Cinema

■ The breakup of the Austro-Hungarian Monarchy took place during the silent film era. This encouraged distribution: in the multilingual empire, silent films could easily cross linguistic boundaries. The author seeks to answer the question whether the Austro-Hungarian Monarchy had a uniform cinematic style. In conclusion, he points out that while stylistic unification can indeed be perceived, it is primarily related to Western Europe rather than to the Austro-Hungarian Monarchy. In the first two decades of the 20th century, a kind of period style came into being as a unique Austro-Hungarian Monarchy style.

Turbucz, Péter

Border Zones of Dialogue and Criticism

Bernát Alexander and Oszkár Jászi on the Origin and Essence of Art Between 1898 and 1904

■ A comparison of Bernát Alexander's and Oszkár Jászi's thoughts on art is, among other things, justified by the fact that both scholars devoted several works to this subject at almost the same time. An overview of these facilitates the understanding of their views and creates the

conditions for a detailed reconstruction of possible intersections and differences. The study examines the relevant works of Alexander and Jászi in the period between 1898 and 1904, and contributes to further research on the topic by examining two subtopics, namely, the two authors's thoughts on the origins and essence of art.

Lukács, Zsófia

Füzér Castle Decoded

Reconstruction and the Present Day

■ What's the point of architectural reconstruction? Since the reconstruction of the Füzér Castle a year ago, architectural heritage experts' views on the complete reconstruction of the building differ widely. The first part of the paper outlines the key issues of juxtaposing historical and current architecture. The second part is an attempt to answer a number of questions. What is the purpose of interior reconstruction? Is it possible to create a genuine reconstruction of the building's former interior, whether known or suspected? What are the criteria to be considered? What kind of attitude does this require of the architect?

Entz, Géza

Heritage Protection in 19th-century Hungary

■ Heritage protection is a cultural phenomenon which emerged during the development of modern Europe. As such, it can only be interpreted in the light of the historical and conceptual conditions that led to the emergence and institutionalization of the idea of heritage protection. From the early 19th century until the turn of the 19th and 20th centuries, the author traces developments in Hungary which led to heritage protection becoming a public issue and therefore a core state responsibility. The legal and organizational framework which thus came to be created included the expert listing of historic buildings, the reasonable restriction of private interests, and the training of heritage experts.

Györffy, Miklós

Writing as a Thought Experiment

On Robert Musil

■ The beginnings of Robert Musil's career in technology and the natural sciences, as well as his later literary works, were motivated by the rationality and exactness of mathematics. His novel *Der Mann ohne Eigenschaften* is a monumental, satirical social and spiritual tabloid of the Austro-Hungarian Monarchy. The paper points out that the rejection of old 'qualities' and the search for new ones, even if only in thought, assumes that the novel's hero

(and the writer as well) is capable of spiritual self-regeneration. This however, proves to be a utopia in the absence of convincing new ideas.

Kajtár, Mária

The Joy of Discovery

(Leo Perutz, 1882, Prag – 1957, Bad Ischl)

■ Although Leo Perutz was one of the most popular Austrian writers from the turn of the 19th and 20th centuries until 1938, his name and works were unknown to Hungarian readers until as late as 2011. The paper presents three recently published works by Perutz. *Az Utolsó Ítélet mestere* (*Der Meister des Jüngsten Tages*) is much more than an ordinary thriller; *Szent Antal tüze* (*St. Petri-Schnee*) is a weird love story about the possibility of the discontinuity of time and human life; *Éjjel a köhíd alatt* (*Nachts unter der steinernen Brücke*) is an episodic work whose separate stories are eventually bound together to form a historical novel of a unique and coherent structure.

Keserü, Katalin

Autonomy and Intertwining in the Art of the Austro-Hungarian Monarchy

■ The fact that the history of fine art in the Austro-Hungarian Monarchy as a political region remains to be written is presumably due to the Empire's cultural diversity. The author reviews explorations in the art of the period between the end of the 19th century and the avant-garde movements of the 1910s. The geographical features of the Austro-Hungarian Monarchy clearly define only the Carpathian Basin as a region. For this reason, it was primarily the capitals located here, such as Prague, Vienna, and Zagreb, which, alongside international relations, played a key role in the art of the Austro-Hungarian Monarchy. A particularly good example of this was the art scene in Bohemia, a historically German-oriented country.

Balogh, Csaba

A Matter of Debate

Ferenc Pulszky and the Premiere of The Tragedy of Man

■ The premiere of Madách's *Tragedy of Man* was staged in the National Theatre on September 21, 1883. The production stirred up a storm of controversy, burdened with ideological accusations and personal attacks, in the course of which arguments dating back to the publication of the play were also evoked. The paper seeks to discover why Ferenc Pulszky, an excellent and tireless scholar, the 'cultural pope' in the period of the Austro-Hungarian

Monarchy, wrote his '*Minority Report*' on *The Tragedy* in the most unfortunate tone. Seven decades later, his critique became a point of reference for Stalinist literary politics hell-bent on delivering a fatal blow to Madách.

Vass, Johanna

Frameworks and Institutions of Education in the Period of Austro-Hungarian Monarchy

■ Hungarian governments after the Compromise laid the foundations for a cultural institutional system designed to promote economic and technological development as well as the training of professionals. The dilemma of the scale and resources of the effort was soon established: Is it possible for the nation, which has partially recovered its independence, to express the greatness of its potentials through various levels of education and culture? The author reviews the most important intellectual and material investments of cultural policy in the period of Austro-Hungarian Monarchy, as well as its results which remain valid today.

Kulin, Ferenc

Bánffy

■ Miklós Bánffy's novel *Erdélyi történet* (*Transylvanian Story*), published between 1934 and 1940, is a unique undertaking in the history of the Hungarian novel. Rather than aestheticizing the worldview of politics, it penetrated hidden spheres of politics with the sensitivity of the artist. While preserving the achievements of his Hungarian predecessors and contemporaries, the author created a particular, Hungarian version of a new, 20th-century genre, the documentary novel. Recalling a few symbolic episodes of the novel, the paper explores the conditions under which scientific and artistic authenticity can be subordinated to particular interests or theories.

Alexa, Károly

Operetta Mosaic, Novel Intarsia

■ Set at the turn of the century, Dezső Kosztolányi's novel *Pacsirta* (*Skylark*) might well be considered an ironic narrative whose basic element is a 'play' on the operetta. However, it is more of a lament for erstwhile beauty, for the former harmony of human relationships. The operetta, the leading musical genre of the era, tells us a lot about what flows from monarchic consciousness to monarchic existence. On the other hand, it also provides lessons from the point of view of the ideology of political-social unification, because the operetta represents a false world that can be accepted everywhere, so it is valid everywhere.

SZERZŐK

Alexa Károly (1945)

József Attila-díjas irodalom- és művelődéstörténész, kritikus, közíró. Szakterülete a XIX. és a XX. századi magyar irodalom- és esztétikátörténet. Jelenleg az *Életünk* főszerkesztője, a Magyar Írószövetség választmányi tagja. Kilenec könyv szerzője. A Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus. Kutatási területe Madách Imre életműve, az abszolutizmus korának művelődéstörténete és a művészetkritika ideologikusságának problémaköre. A *Magyar Művészet* szerkesztője, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének olvasószerkesztője.

Csejte Dezső DSc (1951)

filozófiatörténész, műfordító, a Szegedi Tudományegyetem egyetemi tanára. Kutatási területe a spanyol és a német filozófia története a XIX–XX. században, a filozófiai thanatológia. 2009-ben a Spanyol Polgári Érdemrend Középkeresztje kitüntetésben részesült.

Csuday Csaba PhD (1944)

költő, prózaíró, a spanyol nyelvű irodalmak kutatója és fordítója. 1974-től a *Nagyvilág* rovatvezetője. 1990 és 1995 között diplomata. Nyugalmazott tanszékvezető egyetemi docens. 2004-ben a Spanyol Polgári Érdemrend komtur-, 2014-ben a Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Írószövetség, valamint az MTA és az MMA köztestületi tagja. A *Magyar Művészet* szerkesztője.

Entz Géza Antal, dr. (1949)

Szervátiusz Jenő-díjas művészettörténész. A Magyar Demokrata Fórum alapító tagja, 1990 és 1994 között a határon túli magyar ügyekért felelős államtitkár, 1998 és 2000 között az Országos Műemlékvédelmi Hivatal elnöke. 2006-ban a Pro Scientia Hungarica Érem kitüntetésben részesült.

Györffy Miklós PhD (1942)

József Attila- és Szent-Györgyi Albert-díjas irodalomtörténész, az ELTE BTK professor emeritusa. Fő kutatási területe az összehasonlító irodalomtörténet. 1999 és 2004 között a Magyar Nemzeti Kulturális Alapprogram kuratóriumának elnöke. 1984-ben a „Litteris et artibus”, az Oszt-rák Köztársaság Elnökének Díjában, 1997 és 2000 között Széchenyi Ösztöndíjban részesült.

Juhász Anikó PhD (1956)

filozófiatörténész, műfordító, a Szegedi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kar Magatartástudományi Intézetének habilitált egyetemi docense. Kutatási területe az élet- és egzisztenciafilozófiák.

Juhász Sándor (1954)

művészeti író, újságíró. Kutatási területe a II. világháború előtti magyar magángyűjtemények és a XVII. századi holland grafika.

Kajtár Mária (1943)

magyar–német szakos bölcész. 1974-ig az MTA Irodalomtudományi Intézetében a magyar–német irodalmi kapcsolatokat és az Oszt-rák–Magyar Monarchia irodalmát kutatta, majd az Európa Kiadó szerkesztője, utána a Magyar Könyvklub kiadójának igazgatója volt. 1995-ben Ausztriától kitüntetésben részesült az oszt-rák–magyar irodalmi kapcsolatok ápolásáért.

Kassai István (1959)

Liszt- és Weiner-díjas zongoraművész. Kutatási és működési területe a XIX. és a XX századi magyar zene. Hangfelvételeket készít, ehhez kapcsolódóan kutatásokat végez, cikkeket ír. Az Erkel Ferenc Társaság és a Hubay Jenő Társaság alapítója, mindkettőnek kezdettől elnökségi tagja. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Keserü Katalin PhD (1946)

Munkácsy-, Ferenczy-, Széchenyi- és Prima-díjas művészettörténész, művészeti író, az ELTE és a KRE Művészettörténeti Tanszékeinek professor emeritusa. Kutatási területe a XIX. és a XX. század egyetemes és magyar művészet- és építészettörténete, valamint e területek tudományelmélete és muzeológiája. 1999-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Kiss Eszter Veronika (1978)

zenetörténész, zenekritikus, szakíró, zeneirodalom- és szolfézstanár. Fő kutatási területe a kortárs zene, azon belül is a kortárs komolyzene és a könnyűzene kapcsolata. Több mint másfél évtizeden át a *Magyar Nemzet* zenei szakírójaként publikált.

Kiss Gy. Csaba DSc (1945)

József Attila-díjas irodalomtörténész, művelődéstörténész, egyetemi tanár. A Lengyel Köztársaság érdemrendjének parancsnoki keresztje kitüntetésben részesült. Az Emlékezet és Szolidaritás Európai Hálózata – Tudományos Tanácsának tagja.

Kulin Ferenc PhD (1943)

József Attila- és Széchenyi-díjas irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, író, politikus, címzetes egyetemi docens. Fő kutatási területe a magyar reformkor irodalma és esztétikája. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. Az MMA köztestületi tagja. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Lénárt T. András PhD (1984)

történész, hispanista, a Szegedi Tudományegyetem adjunktusa, a Huelvai Egyetem és a Barcelonai Egyetem vendégoktatója. Főbb kutatási területe a filmtörténet és az egyetemes történelem kapcsolata, valamint a hispán világ történelme, társadalma és filmtörténete.

Lukács Zsófia DLA

építész, tervezőművész, belsőépítész, vezető tervező, enteriortörténet-kutató. 2014-ben Építőipari nívódíjban részesült a Budavári Nagyboldogasszony Templom rekonstrukciójáért, 2017-ben ICOMOS díjban a gyulai Almásy-kastély felújításáért. A MABE elnökségi, az MMA köztestületi tagja.

Magyar Zoltán PhD (1967)

író, néprajzkutató. Fő kutatási területe a folklórszövegek tudományos rendszerezése, a történeti mondák, a magyar néphit és szentkultusz, valamint a mesemondók repertoárja.

N. Pál József PhD (1957)

Kortárs-, Czine Mihály- és József Attila-díjas irodalomtörténész. Kutatási területe a XX. századi esztétikátörténet (Ady és kora, a népi mozgalom, az irodalom és a politika viszonya 1945 után), valamint a sporttörténet.

Szekfü András PhD, DLA (1941)

filmtörténész, habilitált címzetes egyetemi tanár. Kutatási területe a dokumentumfilm elmélete és Balázs Béla élete. Friss könyve: *Így filmeztünk – Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból* (MMA Kiadó, 2018).

Turbucz Péter (1988)

levéltáros. Fő kutatási területe az I. világháború, a propagandatörténet, a tudósok és a katonatisztek háborús szerepvállalása, valamint Alexander Bernát életútja. A Marczali Henrik Kutatócsoport alapító tagja, a Magyar Történelmi Társulat, a Magyar Filozófiai Társaság és a Levéltárosok Egyesületének tagja.

Vadas József DSc (1946)

művészettörténész, Munkácsy-díjas művészeti író, a Metropolitan Egyetem professzor emeritusa, közel negyven önálló kötet szerzője.

Vass Johanna (1968)

könyvtáros, 2016 óta a Magyar Művészeti Akadémia, 2017-től az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének könyvtárának vezetője. Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Könyvtártudományi Doktori Programjának hallgatója.

AUTHORS

Alexa, Károly (1945),

József Attila Prize-winner literary and cultural historian, critic, essayist. His field of research is 19th and 20th century Hungarian literary and cultural history. Currently, he is editor-in-chief of *Életünk*, and he is a member of the board of the Hungarian Writers' Association. He has published nine books. He was decorated with Officer's Cross of the Hungarian Order of Merit.

Balogh, Csaba, PhD (1967),

literary historian and critic. His research interests include Imre Madách's oeuvre, the cultural history of the Age of Absolutism, and the ideological nature of art criticism. He is on the editorial board of the journal *Magyar Művészet*, and is proof-reader at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts of Hungarian Academy of Arts.

Csejte, Dezső, DSc (1951),

historian of philosophy, translator, professor at the University of Szeged. His main fields of research are the history of Spanish and German philosophy in the 19th and 20th centuries, and philosophical thanatology. He has been decorated with the Middle Cross of Spanish Order of Civil Merit (2009).

Csúday, Csaba, PhD (1944),

poet, writer, and scholar and translator of Spanish literature. He has been editor for the review *Nagyvilág* since 1974. He served as a diplomat between 1990 and 1995. He is now a retired department-chair university docent. He was decorated with the Spanish Order of Civil Merit (2004) and the Officer's Cross of the Order of Merit of Hungary (2014). He is a member of the Hungarian Writers' Association, of the Public Body of the Hungarian Academy of Sciences and the Hungarian Academy of Arts, and editor of *Magyar Művészet*.

Entz, Géza Antal, dr. (1949),

Szervátiusz Jenő prize winner art historian, founding member of the Hungarian Democratic Forum, and state secretary for cross-border Hungarians' affairs, and the president of the Office for National Monuments between 1998 and 2000. He was decorated with the Pro Scientia Hungarica medal in 2006.

Györffy, Miklós, PhD (1942),

József Attila and Szent-Györgyi Albert prize-winning literary historian, professor emeritus at the Faculty of Arts of Eötvös Loránd University. His main field of research is comparative literature. He was president of the board of the Hungarian National Cultural Basic Programme between 1994 and 2004. He was decorated with the *Litteris et artibus* Prize by the President of the Austrian Republic. He received the Széchenyi Grant between 1997 and 2000.

Juhász, Anikó, PhD (1956),

historian of philosophy, habilitated docent at the Institute of Behavioural Sciences of the Faculty of Medicine of the University of Szeged. Her main field of research are the philosophies of life and existence.

Juhász, Sándor (1954),

writer on art, journalist. His research fields include Hungarian art collections before World War II and 17th-century Dutch drawing.

Kajtár, Mária (1943),

scholar of Hungarian and German literature and culture. She studied Hungarian and German literary relations and the literature of the Austro-Hungarian Monarchy until 1974. She was editor at the publisher Európa Könyvkiadó and afterwards director of the publisher Magyar Könyvklub. She was decorated by Austria for fostering Austrian-Hungarian literary relations.

Kassai, István (1959),

Liszt and Weiner prize-winning pianist. His main field of research and activity is 19th and 20th century Hungarian music. He produces recordings, and does the related research and publishing. He is a founder and chairman of the Ferenc Erkel and Jenő Hubay Societies. He is a regular member of the Hungarian Academy of Arts

Keserü, Katalin, PhD (1946),

art historian, art writer, professor emeritus of ELTE Art History Department, recipient of the Munkácsy, Ferenczy, and Széchenyi Prizes and the Prima Award. Her field of research includes 19th and 20th century world and Hungarian art and architecture, as well as the theory of science and museology of these areas. In 1999, she was decorated with the Officer's Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary. She is a regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Kiss, Eszter Veronika (1978),

historian of music, music critic, writer, teacher of music and solmization. Her main fields of research are contemporary music and the relationship between contemporary classical and pop music. She was a music writer for *Magyar Nemzet* for over a decade and a half.

Kiss, Csaba Gy., DSc (1945),

literary critic and cultural historian, award of the József Attila prize, and university professor. He was decorated with the Commander Cross of Order of Merit of the Republic of Poland. He is member of the Academic Council of the European Network of Remembrance and Solidarity.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic, recipient of the Attila József and Széchenyi awards; editor, writer, politician, honorary professor. He is decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit in 2013. His main research interests include the literary and cultural history of the Reform Era. He is Editor-in-Chief of the journal *Magyar Művészet*.

Lénárt, András T., PhD (1984),

historian, scholar of Hispanic studies, adjunct at the University of Szeged, visiting lecturer at the universities of Huelva and Barcelona. His main research interests include the relationship between cinema and world history, and the history, social history and cinema of the Hispanic world.

Lukács, Zsófia, DLA,

architect, design artist, interior designer, lead designer, and researcher of interior design history. She received the Construction Industry Merit Award for the reconstruction of the Church of Our Lady of Buda Castle in 2014 and ICO-MOS Prize for the renovation of the Almásy mansion at Gyula in 2017. She serves on the board of the Association of Hungarian Interior Designers, and is a regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Magyar, Zoltán, PhD (1967),

writer, folklorist. His main research interests span the scholarly classification of folklore texts, historical legends, Hungarian folk beliefs and cult of saints, and the repertory of tellers of folk tales.

N. Pál, József, PhD (1957),

literary historian awarded with the *Kortárs*, Czine Mihály and József Attila prizes. His researches focus on 20th-century history of ideas (Ady and his period, the agrarian movement, the relationship between politics and literature after 1945), and sport history.

Szekfü, András, PhD, DLA (1941),

film historian, habilitated honorary university professor. His main research interests include the theory of documentary cinema and the life of Béla Balázs. His latest book is *Így filmeztünk – Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból* ('This is How We Made Films: Selections of Interviews of Hungarian Film History', Budapest: MMA Kiadó, 2018).

Turbucz, Péter (1988),

archivist. His main fields of research are World War I, history of propaganda, the war roles of scholars and military officers, and the life of Alexander Bernát. He is a founder of the Henrik Marczali Research Group, a member of the Association of Hungarian Historians, the Association of Hungarian Philosophers, and the Society of Archivists.

Vadas, József, DSc (1946),

art historian, art critic award of the Munkácsy Prize, professor emeritus at the Budapest Metropolitan University, and author of some forty books.

Vass, Johanna (1968),

librarian, head of the library of the Hungarian Academy of Arts from 2016 and the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts from 2017. She is also a student of the PhD programme at the Institute of Literature of Eötvös Loránd University.

A Magyar Művészet VII. évfolyam 2. szám képei

Az illusztrációk forrásai:

- 26–27. oldal, Magyar Nemzeti Múzeum
Történeti Fényképtár
- 28–30. oldal, AKG, Cultiris ©
- 33. oldal, Wikipédia
- 34. oldal, Cultiris ©
- 37–38. oldal, AKG, Cultiris
- 41. oldal, Magyar Zoltán
- 45. oldal, Magyar Nemzeti Filmalap Zrt,
Filmarchívum
- 46. oldal, Szekfü András
- 47. oldal, Cultiris ©
- 58. oldal, Szalai Bálint
- 65–66. oldal, Wikipédia
- 69. oldal, Magyar Építészeti Múzeum
és Műemlékvédelmi Dokumentációs
Központ
- 72. oldal, AKG, Cultiris ©
- 80. oldal, Wikipédia
- 96. oldal, Wikipédia
- 97. oldal, Műcsarnok, Hungart
- 98. oldal, Cultiris ©, Hungart
- 99. oldal, Janus Pannonius Múzeum
- 101. oldal, Keserü Katalin
- 107. oldal, Wikipédia
- 109. oldal, Országos Színháztörténeti
Múzeum és Intézet
- 137. oldal, fenn Trivirum Art History
- 137. oldal, lenn, © MAK
- 138–139. oldal, © MAK
- 145. oldal, Bridgeman, Cultiris ©
- 146. oldal, fenn, Bridgeman, Cultiris ©
- 146. oldal, lenn, AKG, Cultiris ©
- 147. oldal, Bridgeman, Cultiris ©
- 150–151. oldal, Interfoto, Cultiris ©
- 152. oldal, AKG Cultiris ©

Elválasztó képek:

Jankovics Marcell alkotásai
a könyvhéten megjelenő
Trianon című könyvből.
(Méry Ratio Kiadó)



Elejtették